Die deutsche malerei vom ausgehenden mittelalter bis zum ende ...

Fritz Burger,
Hermann Schmitz,
Ignaz Beth

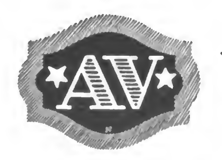

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
·LIBRARIES·
1817

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROF. DR. FRITZ BURGER
FORTGEFÜHRT VON
PROF. DR. A. E. BRINCKMANN
KARLSRUHE

unter Mitwirkung von

Dr. E. v. d. **Bercken**-München; Dr. Dr. I. **Beth**-Berlin; Professor Dr. L. **Curtius**-Freiburg; Privatdozent Dr. E. **Diez**-Wien; Privatdozent Dr. K. **Escher**-Zürich; Privatdozent Dr. P. **Frankl**-München; Professor Dr. A. **Grisebach**-Berlin; Professor Dr. A. **Haupt**-Hannover; Professor Dr. E. **Hildebrandt**-Berlin; Dr. F. **Hoeber**-Frankfurt a. M.; Professor Dr. H. **Jantzen**-Freiburg; Privatdozent Dr. A. L. **Mayer**-München; Prof. Dr. W. **Pinder**-Breslau; Prof. Dr. H. **Schmitz**-Berlin; Professor Dr. P. **Schubring**-Berlin; Professor Dr. J. **Strzygowski**-Wien; Privatdozent Dr. H. **Tietze**-Wien; Professor Dr. Graf **Vitzthum**-Kiel; Professor Dr. W. **Vogelsang**-Utrecht; Professor Dr. M. **Wackernagel**-Leipzig; Professor Dr. A. **Weese**-Bern; Professor Dr. H. **Willich**-München; Dr. K. **With**-Hagen; Professor Dr. O. **Wulff**-Berlin



BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE DEUTSCHE MALEREI

VOM AUSGEHENDEN MITTELALTER BIS ZUM ENDE DER RENAISSANCE

VON

DR. FRITZ BURGER, DR. HERMANN SCHMITZ,
DR. JUR. ET PHIL. IGNAZ BETH

III.

OBERDEUTSCHLAND IM XV./XVI. JAHRHUNDERT

VON

PROFESSOR DR. HERMANN SCHMITZ
Kustos am Staatlichen Kunstgewerbe-Museum, Berlin

EINGELEITET VON DR. JUR. ET PHIL. IGNAZ BETH



ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

VORWORT

Diese drei Bände, der deutschen Kunst gewidmet, sind in ihrer Entstehung ein bitteres und doch stolzes Denkmal deutscher Gelehrtenarbeit während des Krieges. Der erste Band war von Burger vollendet, der zweite begonnen, als ihn vor Verdun eine Granate zerschmetterte. Faden um Faden seines reichen Gewebes mußte aufgenommen werden. Vielleicht ist es gelungen, ohne daß das Muster abbricht. Gemeinsam mit Beth habe ich den ersten Teil des zweiten Bandes beendet. Inzwischen schrieb Schmitz den zweiten Teil dieses Bandes, die niederdeutsche Malerei, und Beth begann seine reichen Studien für den Abschluß der oberdeutschen Malerei zu ordnen, der der dritte Band bestimmt war. Beth hat diesen Band nur beginnen können, auch ihn traf unerwartet der Tod. Von neuem war das Gewebe zerrissen, als sich Schmitz entschloß, auch diese Arbeit zu übernehmen. Der Dank gegen ihn kann nicht groß genug sein.

Alle drei haben ihr Bestes gegeben. Das Ganze ist nicht das geworden, was Burger vorgeschwebt hat, am Einzelnen mag, wie an jeder historischen Arbeit, die Kritik Einwände machen. Trotzdem ist ein Werk geschaffen, wie es die Kunstgeschichte ähnlich noch nicht besitzt. Nicht zuletzt infolge der steten Bereitwilligkeit des Verlages, auch unter schwierigsten Verhältnissen alles zu tun, was der Entwicklung des Werks dienen konnte. Das Schicksal des Buches ist das Schicksal der deutschen Kunst gewesen. Mag es unter den jetzigen Verhältnissen eine Ermutigung sein.

A. E. BRINCKMANN



Matthi[illegible]ewald, Verspottung Christi
Münch[illegible]othek

[illegible]






1. 2. Konrad Witz: Basler Altar, David und die Feldherren Abisai, Sabothai und Benaja. Basel, Öffentliche Sammlung.

VIII.
Bodenständige Anfänge im zweiten Drittel des XV. Jhh.

Anzeichen einer naturalistischen Richtung sind schon in den ersten Jahrzehnten des 15. Jhhs. allenthalben, insbesondere aber in der oberschwäbischen Malerei zu sehen. Jedoch, was mit dem zweiten Drittel dieses Jahrhunderts in den Gebieten um den Bodensee herum einsetzte, gleicht einer wahren Revolution. Es ist ja die Zeit der Masaccio im Süden und der Van Eyck im Norden, und die erwachte Neugierde, mit der man in diesem Winkel Deutschlands an alle Dinge heranzutreten begann, war Allgemeingut. Das ungeheure Erlebnis des Konzils, das die Geister in Konstanz aufrüttelte und schaulustige Augen mit Bildern ungekannter Pracht füllte, reicht nicht aus, den jähen Umschwung zu erklären. Es ist, als ob man mit einem Schlag der altgewohnten Schönheit überdrüssig geworden wäre und eine unstillbare Sehnsucht nach anderer Kost aller Augen ergriffen hätte. Nichts gilt auf einmal die schöngleitende Linie eines Gewandes, man wird plötzlich von einem Drang gepackt, den „wirklichen" Faltenwurf zu erblicken, ja man will noch unter den Kleidern die Struktur des Knochengerüstes einleuchtend angedeutet sehen. Eine Leidenschaft bemächtigt sich der Künstler, die Heiligengeschichten überzeugend zu schildern, ein unheiliger Eifer, das Menschliche der Legenden in seiner brutalen Wirklichkeit zu fassen. Man läßt ungern ikonographische Schemata gelten und mit nie gekannter Wonne greift man Szenen auf, für

die eine Form erst gefunden werden mußte, man sucht Legenden von seltenen Heiligen auf, und auch die üblichen, hundertmal gemalten Passionsszenen komponiert man im neuen Geiste um, trachtet das Alltägliche in ihnen, das Niegeschilderte, herauszusehen.

Die Besteller, Kirche und Private, mochten sich dagegen noch so auflehnen: unermüdlich, schrittweise, wurden neue Errungenschaften in die Bilder hineingeschmuggelt, in immer größeren Mengen. Unser Bestand an Kunstwerken läßt diese Entwicklung nur ahnen, und der Bildersturm, der die schwäbischen Gegenden besonders verwüstete, mag gerade die interessantesten Denkmäler vernichtet haben; immerhin ist genug übriggeblieben, um den Eroberungszug des jungen Naturalismus in seinen wichtigsten Elementen rekonstruieren zu können. Die folgende systematische Darstellung muß aber dieser Knappheit des Materials insofern Rechnung tragen, als sie unterschiedlos das ganze schwäbische Gebiet und zusammenfassend etwa das zweite Viertel des Jahrhunderts berücksichtigt. Dieser grundsätzlichen Auseinandersetzung mit den Kunstwerken soll ihre historische Würdigung folgen.

Man pflegt als die große Tat jener Zeit die „Entdeckung des Raumes" zu bezeichnen, ohne diese in den großen Zusammenhang der Entdeckung der Natur schlechthin genügend einzuordnen. Und doch läßt sie sich genügend nur von diesem Gesichtspunkt aus begreifen. Freilich fällt die Umorientierung des Raumgefühls am grellsten in die Augen. Als ob Kulissen umstürzten oder Vorhänge zurückgezogen würden, bekommen jetzt die Räumlichkeiten ihre Tiefe, Szenen ihren Hintergrund, ihre Landschaft. Aber vor allem bemächtigt sich die Gier des Sehens der einzelnen Gestalt: man will um sie herumgehen können, will den Ausbuchtungen und Einsenkungen ihrer Glieder folgen, will an ihr Stehen und an ihre Gebärden glauben können. Der Tastsinn meldet seine Rechte an. Wir haben den Eindruck, als ob die Maler zum ersten Male den unbeschreiblichen Genuß kennen gelernt hätten, ein Modell, ein wirkliches, stundenlang zu eigener Beobachtung vorgenommen zu haben, das sie nun mit Muße studieren können. Den Gebilden dieser Zeit ist das Explosive jener Entdeckerfreuden von der Stirne abzulesen; den Propheten und Heiligen ist jeglicher Himmelsglanz genommen, man hat ihre verflatternden Erscheinungen von der Höhe heruntergeholt und besieht sie nun mit weitaufgerissenen Augen von allen Seiten.

Die Feldherren vor König David vom Basler Heilspiegelaltar des Konrad Witz (Abb. 1 und 2) erscheinen — wie es ja auch früher üblich war — in zeitgenössischer Rüstung. Aber nie war bisher ein Knien in dieser überzeugend rechtwinkligen Form zur Darstellung gebracht, niemals so das breitbeinige Dastehen, das Stemmen des Arms in die Hüfte, das Reichen der Gefäße. Es scheppert ordentlich in den blanken Stahlplatten, und man hört förmlich das feine Klirren der Ketten, in denen die Schwerter hängen. Witz häuft die Stoffe, zieht seinen Männern Brokatgewänder, Tuchzaddeln, Damastumwürfe, Pelzhauben an und schwelgt über alle Maßen in der materiellen Wiedergabe der Oberflächen. Die harten Glanzlichter der Rüstungsröhren und der Spangen, sie fesseln sein Auge ebenso wie die matteren Glanzstreifen der fallenden Samtmassen und das Glitzern der verschiedenfarbigen Edelsteine der Borten. Ein gläserner Schwertlauf oder Becherbuckel entflammt seine Begierde durch die immense Schwierigkeit seiner Darstellung: er will noch das Entgleitende, das Flimmern und Blinken in feste Formen, wie mit Stahlgriff, fassen.

Diese Leidenschaft zum Irdischen hat sich auch ein neues Geschlecht geschaffen: breitstirnige, starkknochige, gedrungene Gestalten mit breiten Handtellern und stumpfen Fingern. Es führt zu ihnen keine Brücke von den schlanken, zarten, fast gebrechlichen Heiligen der kurz voraufgehenden Epoche. Hingepflanzt, als ob sie im Erdreich Wurzel gefaßt hätten, sind



3. Hans Multscher: Ausgießung des Hl. Geistes. Innenflügel des Altars von 1437. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

sie knorrigen Stämmen vergleichbar, oder statuenhaft, wie in Stein gemeißelt, dumpflastend und ihres Gewichtes sich voll bewußt.

Parallel mit der Entdeckung des Menschen geht jene der Mannigfaltigkeit der menschlichen Typen. Das Augenmerk wendet sich der Differenzierung der Gattung zu; eine Bereicherung gegenüber der unbedenklichen Typik noch der Anfänge des Jahrhunderts. Multschers „Ausgießung des hl. Geistes" vom Berliner Altarwerk (Abb. 3) mutet wie eine vorgeahnte Paraphrase der Lionardoschen Gesichtsstudien an, in ihrem betonten Unterstreichen der Abweichungen von der Norm, das die Karikatur streift. Nicht genug, daß er den vorderen Aposteln die Köpfe ausrenkt und andere wieder sie senken läßt, ist er bestrebt, die ganze Skala der Erregung von der weltvergessenen Verzückung bis zur stumpfen Ergebenheit durchzunehmen. Und das Erstaunliche dabei ist, daß er eigentlich mit einem ganz geringen Formenvorrat arbeitet, mit einem Schema von Auge, Nase, Mund. Aber die Bereicherung, die dieses Zeitalter erfuhr, liegt nicht nur in der Fülle des Materials, sondern auch in der Entdeckung des Wertes von Variationen. Staunend, wie ungläubig, werden sich die jungen Künstler ihrer Machtmittel bewußt, sie lernen in unzähligen Studien die Bedeutung der Nuance kennen und erfreuen sich wie Kinder daran. Multscher liebt es, in seinen Gruppen Menschenköpfe gleich Korallen aneinanderzureihen; der wirkliche Reichtum des menschlichen Gesichts ist der Generation, die mit soviel Schutt aufzuräumen hatte, noch nicht aufgegangen.

In keiner Hinsicht tritt aber das neue Lebensgefühl dieser Menschen so deutlich zutage, wie in der Gestaltung des Raumes. Der organisierende Geist der jungen Künstler geht hier mit einer Systematik vor, die wissenschaftlich anmutet, obwohl leicht nachzuweisen ist, daß z. B. die Handhabe der Lehre von der Perspektive ihnen gänzlich mangelte. Sie stellen eifrig Versuche an, begnügen sich nicht damit, einen Raum einfach darzustellen,



4. Unbekannter Meister aus der Bodenseegegend: Vorführung vor Herodes. München, Bayerisches Nationalmuseum.

sondern bezeugen die uns heute seltsam anmutende Passion, die Umgebung dieses Raumes mit ins Bild hineinzubeziehen; mit Vorliebe häufen sie Baulichkeiten, komplizieren sie, suchen gierig nach einer seltenen Ansicht, die bei gewagten Verkürzungen recht viele Beziehungen der einzelnen Teile zu erblicken gestattet. Ihr liebevoller Eifer befaßt sich mit den Elementen der Raumgestaltung, mit Balken, Brettern, Pfosten, Riegeln, die er nicht scharf genug, nicht genug kantig herausholen kann.

In der „Vorführung vor Herodes", einer Passionsfolge im Nationalmuseum (Abb. 4), spielt sich der Vorgang in einem luftigen Vorraum ab, der sich in dünnen Säulchen nach vorne öffnet. Der Raum ist leicht übereck gestellt, und diese Schräge steigert sich in der Treppe, die zum Thron führt. Ein Fenster und eine Tür sind nur dazu da, um die Richtung der Wände anzudeuten. Daß kein perspektivisch richtiger Eindruck zustande kommt, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden; wichtig vom Standpunkt des Werkes ist allein, wie die Säulchen und die Treppe teils Menschengruppen überschneiden, teils von ihnen überschnitten werden, und so den Raumeindruck gewaltsam hervorzurufen suchen. — Einen ähnlichen Einblick in eine Waldkapelle mit gleichzeitiger Außenansicht bietet eine Miniatur aus dem für Otto III. in Konstanz hergestellten „Jeronimianum Andreae" (Abb. 5), in dem sich der Miniator mit dem Querstellen der Kapelle nicht begnügt, sondern das Pult des Einsiedlers wieder winklig zur Türschwelle anbringt und daneben, um ein übriges zutun, ein kunstvoll gezimmertes Bücherregal, dessen Achse, Leisten und Speichen ein ganz kurioses Gestell ergeben. Diese Fanatiker der Stereometrie gaben sich eben mit dem Normalen nicht zufrieden und wollten ihre junge Kraft auch noch an künstlichen Gebilden austoben. — Moser (Abb. 6) gibt in seinem Tiefenbronner Altar einen Komplex von Kirchenbauten, an die sich eine überdachte Freitreppe anlehnt. Hier, an dem wunderlichen Mauervorsprung, läßt er seine Heiligen Rast halten und entfaltet nun das ganze Register seiner Raumkenntnisse. Es fehlt nicht die Schrägstellung, auch nicht der Holzpfosten, auf den sich das Dach stützt, und mit unbeschreiblicher Freude bringt er nun Riegel, Beschläge, Ringe an, die uns Wirklichkeit vortäuschen



5. H. Augustin: Titelminiatur aus dem „Jeronimianum Johannis Andreae". Karlsruhe, Hof- und Landesbibliothek.

sollen. Das Holz ist gemasert, die Steinfugen genau betont und die feinen Tonunterschiede der Schiefern festgehalten. Einen der Pilger hat der Schlaf so übermannt, daß er kopfüber auf den Schoß der Magdalena sich niedergelassen hat, und diese jähe Verkürzung, so ungeschickt sie gelöst sein mag, schiebt den Körper in die Tiefe, weitet den Raum, ebenso wie die auf den Boden gestellte Mitra des Bischofs. Aber damit nicht genug: im oberen Stockwerk wird ein großes Fenster aufgemacht, um Einblick in ein Schlafgemach zu geben und damit eine interessante Responsion der oberen mit den unteren Räumen herzustellen. Und über den Dächern ragen noch Giebel und Türme anderer Bauten hervor, ja ein Baum starrt mit seinem Wipfel in die Höhe: der Beschauer muß gezwungen werden, diese Baulichkeiten im Geiste weiter fortzusetzen, um so mehr als dieses Mittelteil des Altars beiderseits, links und rechts, auch seine Fortsetzung findet.

Es war nur logisch, daß die Empfindung, welche sich mit Raumproblemen so intensiv beschäftigte, vor dem, was wir „Natur" im engeren Sinne nennen, vor der Landschaft, nicht haltmachen konnte.



6. Lucas Moser: Rast der Heiligen. Tiefenbronn, Kirche. Magdalenenaltar von 1431. Mittelteil.



7. Johannes auf Patmos. Miniatur aus einem Manuskript der Heidelberger Universitätsbibliothek (Cod. pal. Germ. 322).



8. Konrad Witz: Christophorus. Basel, Öffentliche Sammlung.

Und ebenso natürlich ist es dann, daß sie sich darin vor allem an jenen Bestandteil klammerte, der ihrem Bedürfnis nach stereometrisch faßbaren Formen am ehesten entgegenkam, an das Gestein, das aus dem Boden ragt, an Felsen und felsige Bergkuppen, dann aber an Burgen mit Söllern und Zinnen.

Die Miniatur aus einem Ms. der Berliner Bibliothek, Johannes auf Patmos darstellend (Abb. 7), zeigt eine wahrhaft zyklopisch aufgebaute Felsenwand, und in seltener Reinheit tritt uns hier der spielerisch-ernste Charakter dieser Generation entgegen. So scharf geschnitten die Gestalt des Evangelisten sein mag, sie wird von den grell beleuchteten Quadern förmlich erdrückt, die mit fanatischer Konsequenz den Lichteinfall festzuhalten und zu unterstreichen bestimmt sind. — Und aus einem solchen Gefühl heraus sind dann die Felskulissen des Witzschen Christophorus in Basel (Abb. 8) zu begreifen, die von beiden Seiten die Gestalt des heiligen Riesen bedrohen. Hier kam allerdings der unerbittliche Realist zu Worte, dem das Schema genügte und der den Lichteinfall so konstruierte, daß dieser jedem einzelnen der vier Felsversatzstücke ein grundsätzlich anderes Aussehen verlieh, vom Halbschatten über die dunkelste Stelle zum hellsten Licht in weiter Ferne. Das war freilich Virtuosentum, das nur ein Kenner der Landschaft von seinem Wurf sich leisten konnte.

Die Bodenseegegend hat — soviel wir heute sehen — die deutsche Landschaftsmalerei geschaffen. Es ist verlockend, der Vermutung zu folgen, daß dieses einzige große Gewässer auf oberdeutschem Boden, gelagert zwischen der Schweiz und Tirol, das Grenzgebiet zwischen Schwaben und Bayern, die geheimsten Instinkte deutscher Maler entfesselt habe. Wer an Baldungsche Wolken denkt oder an Altdorfersche Berge, dem wird es einleuchten, daß dieses „Schwäbische Meer“ für Deutschland dieselbe Rolle zu spielen berufen war, wie



9. Meister der Bodenseegegend: Anbetung der Könige. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Venedig für Italien oder die Niederlande für niederdeutsche Kunst. Und es widerspricht dieser Behauptung keineswegs, daß etwa Moser aus Weil der Stadt kam oder Witz aus Rottweil; man mag sich gerne jene Künstler vorstellen, wie sie, von den hügeligen Wäldern der Schwäbischen Alb kommend, sonnige Nachmittage an den flachen Ufern dieses Sees verleben durften, und wie sie ihre Begriffe von Schönheit bald umprägten, wie sie erst hier von einer brennenden Lust gepackt wurden, menschliches Geschehen vor einen landschaftlichen Hintergrund zu stellen. Hier erst hob sich jede Gestalt scharf gegen die dunstgeschwängerte Luft ab, hier stand das Nahe mit der Wucht eines mächtigen Rückschiebers, hier schimmerte die Ferne in hellen Tönen, ganz flächig, hier — endlich — wurde das Raumgefühl zum schicksalbestimmenden Erlebnis. Diese Einfallspforte von Luft und Licht wurde auch jetzt im Anfang des 15. Jhhs. zum Vermittler ferner Kulturen und der zweite, westlicher gelegene, Genfer See erleichterte ebenfalls den Austausch zwischen den burgundisch-savoyischen Kunstzentren und den damit zusammenhängenden Niederlanden.



10. Lucas Moser: Seefahrt der Heiligen. Tiefenbronn, Kirche.

Auf einer „Anbetung der Könige" im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 9), die aus Immenstadt am Bodensee stammt, ist mit ganz robinsonartiger Freude eine Masse von landschaftlichen Einzelheiten ausgepackt, die den ganzen Jubel dieser Menschen ahnen läßt. Da ist ein See, schmal wie ein Fluß, weil eingeengt durch felsenstarrende Ufer, hinter denen unvermittelt hohe Berge aufsteigen, über und über mit Burgen und Schlössern bedeckt. Dazwischen Tannenwälder, zum Teil den Wasserspiegel überschneidend, weidende Herden, Häuser, Menschlein, Vögel, Blumen und darüber duftig schwebende Wölkchen: es ist wie eine „Weltchronik des Bodensees"; man vergißt fast den prunkvollen Zug der Könige, dem nur das vordere Rasenstück vorbehalten bleibt. Zum erstenmal wird hier eine heilige Geschichte zum Vorwand einer Landschaftsschilderung genommen. Man denkt etwa an Altdorfers „St. Georg" (Burger, I, Abb. 66), der so gründlich im Walde versinkt, daß man ihn erst suchen muß: ein echt deutsches kosmisches Gefühl der Einheit mit und in der Natur. — Auf diesem Bilde sind noch die Schiffchen über den See recht willkürlich verteilt, eigentlich wahllos darüber ausgeschüttet. Moser zeigt in seinem linken Flügel des Tiefenbronner Altars (Abb. 10) den Ehrgeiz, eine Seelandschaft zu schildern. Mit kühnem Entschluß bringt er im Vordergrund eine Barke mit Heiligen an, gegen welche die winzigen Schiffchen des Hintergrundes nicht aufkommen und erzeugt mit einem Male die Illusion der Weiträumigkeit. Der Wimpel am Mast überschneidet auch die fernen Berge am Horizont. Aber noch ein anderes Mittel dient demselben Zweck, wenn auch nicht in demselben Grade: das Wellengekräusel, das in hübschem Ornament sich immer verjüngender Kurven die ganze Wasserfläche bedeckt. Die raumschaffende Wirkung dieser Mittel ist um so höher zu bewerten, als die Perspektive noch ganz falsch ist und für unsere Augen der Wasserspiegel noch nach hinten zu hochzusteigen scheint. — Auch hier ist es Witz, der die richtige Lösung gibt. In seinem „Fischzug" (Abb. 11) in Genf setzt er vorne mit dem flachen Ufer ein, das mit Steinen und Seepflanzen bedeckt ist, dann führt er uns rechts um das Wasser herum, entlang an Wasserbauten und Mühlen, allmählich bis an die Sträucher der gegenüberliegenden Seite. Und da bricht er nicht etwa mit einigen Verlegenheitsbergen ab, wie Moser, sondern läßt die hügelige Vor-



11. Konrad Witz: Fischzug Petri. Altar von 1444. Genf, Musée archéologique.

gebirgslandschaft vor uns langsam aufsteigen, mit Wein- und Ackerfeldern, deren rautenförmige Musterungslinien die großen Abmessungen suggestiv veranschaulichen, um die Wirkung des savoyischen Gebirges, das den eigentlichen Hintergrund bildet, zur Geltung zu bringen. Gegen den dunklen Mont Salève hebt sich dann erst in lichter Ferne der Montblanc ab, so wie er noch heute an hellen Sommertagen zu sehen ist. Und wieder könnte man bei dieser Naturschilderung den eigentlichen Hergang, den „wunderbaren Fischzug" übersehen, den die ragende Gestalt Christi im Vordergrunde leitet. Man pflegt über der antiquarischen Freude an dieser ersten Vedute der deutschen Kunst, die von jedem Schweizreisenden in Genf leicht auf ihre Genauigkeit nachgeprüft werden kann, die ungeheure künstlerische Leistung zu vergessen, die diesen originellen Meister an die Seite Dürers und Altdorfers stellt. Freilich bleibt seine Tat isoliert und seine Lehre fand keine Nachfolge; aber mit diesem Werk legte Witz seine Hand auf ein Gebiet, worin gerade die deutsche Kunst der Renaissance ohne Rivalen blieb.

Der lyrische Grundzug, der für die Werke der Jahrhundertwende charakteristisch war, wird zunächst beibehalten. Die schlanken Figuren haben schmal anliegende, schön faltige Gewänder, ihr Gesichtsausdruck ist meist der einer verträumten, milden Trauer. Jene naturalistischen Neuerungen, von denen soeben die Rede war, werden gleichsam unbewußt und zögernd eingeführt.



12. Meister der Bodenseegegend: Frauen am Grabe. München, Bayer. Nationalmuseum.

Der Zyklus von sechs Passionsbildern, die aus dem Münchener Georgianum ins Bayerische Nationalmuseum gelangten, läßt sich bis nach Bregenz verfolgen, wo er vermutlich auch entstanden ist. Die Szenen spielen sich meistens vor einem Bau (vgl. Abb. 4) ab, der mit Nachdruck behandelt wird. Wenn auch der Flächenbann gebrochen zu sein scheint, der alte Vertikalismus behält noch immer seine Geltung: noch vermag keine der Personen richtig zu stehen oder zu sitzen, sie schweben alle, und die Gewandsäume kümmern sich wenig um die Bewegung der Gestalten, wenn sie nur einen schönen Linienzug ergeben. Die Menge der Krieger, die durch herausragende Lanzenspitzen angedeutet ist, verhält sich noch recht still, und sogar die Kriegsknechte sind noch ganz zahm. — Die „Frauen am Grabe Christi" (Abb. 12) treten an einen Bau heran, dessen Inneres den schräg gestellten Sarkophag zeigt; ikonographisch eine Kuriosität, die nur um der Doppelansicht halber ausgedacht ist. In der „Grablegung" überschneidet die Türöffnung gar den Nikodemus, der Christi Leichnam trägt, so daß man von ihm nur den Schuh und einen Gewandzipfel zu sehen bekommt. Die Farben sind von seltener Schönheit: mehrfach kehrt ein zartes Rosa in den Gewändern hervor, das mit anderen Farbentönen einen delikaten Reiz ergibt. — Die „Anbetung" aus Immenstadt (vgl. Abb. 9) zeigt auch noch in Gesichtsausdruck, in Falten, im Schreiten und Gehen jene verträumt weltfremde Sentimentalität, die zu der lebenslustigen Aufzählung der Naturschönheit in feinem Gegensatz steht. Und auch hier wird noch auf die „wirkliche" Farbe — z. B. in dem weißen König! — keine Rücksicht genommen. — Die Neigung zum Ornamentalen steckt noch dem Maler in allen Gliedern: bei den Prunkgefäßen oder den Blumen und Pflanzen des Vordergrundes wird der Gegenstand nur als Vorwand zur Musterung der Fläche angesehen. War der Passionszyklus in die ersten Jahrzehnte des Jhhs. anzusetzen, so werden diese Bilder etwa in den dreißiger Jahren entstanden sein.

Diese Zeit sah die ersten Anfänge des Holzschnitts. Es besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen dieser neuen Technik, die in der Folge die Miniatur abzulösen bestimmt war, und den neuen Ideen, die gerade jetzt keimten. Das Derbe und unerbittlich Harte des Naturalismus sollte im Holzschnittstil sein Äquivalent finden. Aber in dieser ersten Zeit sah man zunächst die schlagende Wirkung der schwarzen Striche, die die kleine weiße Fläche so anmutig füllten. Eine „Hl. Dorothea" (Abb. 13) möge hier als Beispiel dafür dienen, wie meisterlich diese primitiven Form-



13. Hl. Dorothea. Holzschnitt. München, Kgl. Graph. Sammlung.



14. Lucas Moser: Gastmahl bei Lazarus. Tiefenbronn, Kirche.

schneider ihr Handwerk zu üben verstanden. Die Blumenranke begleitet in sanfter Schwingung die gebückte Mädchengestalt und erzeugt mit ihr zusammen einen feinen Rhythmus.

Den Tiefenbronner Altar hat Lucas Moser aus Weil der Stadt (unweit Tiefenbronn) 1431 gemalt. Seine Bedeutung liegt nicht in der Lösung der wichtigen Probleme, die Oberschwaben im vierten Jahrzehnt aufwühlten, sondern vielmehr in der Tatsache, daß sie überhaupt hier gestellt wurden und der besonderen Art, in der er sich mit ihnen auseinanderzusetzen versuchte. Es wurde schon oben erwähnt, wie mühsam sich das Neue Bahn brach: an diesem kleinen Altar in dem weltabgelegenen Kirchlein kann man wie sonst nirgends beobachten, wie ein Maler, den das Geschick zwischen zwei Generationen stellte, die unvereinbaren Gegensätze zu mildern und zu einem harmonischen Organismus zu vereinen bestrebt war. Allein die lyrische Grundstimmung, die mit ererbten Mitteln die Fläche meisterte, sie vertrug sich schwer mit dem neu aufkommenden Drang zur Tiefe, und aus diesem Paktieren und Ausgleichen entstanden dann Reibungen, die allen Werken einer Übergangszeit eigen sind.

In dem oben abgebildeten (Abb. 6) Mittelteil des Altars ist zwar der Vordergrund mit einem geradezu unheimlichen Realismus wiedergegeben, aber der schönblättrige Baum ragt statt in einen Himmel in einen Goldgrund. Noch peinlicher muß diese Inkongruenz bei dem Seebild empfunden werden, das schon eine richtige Landschaft wiederzugeben den Ehrgeiz hat (Abb. 10). Und die Heiligen in der Barke, welch ein peinliches Durcheinander! Hier platzen die Gegensätze am schärfsten aufeinander: Abgesehen von der ganz unverständlichen Verkürzung des Kahnvorderteils, ein wahres Chaos sich kreuzender, gegenseitig verdrängender Arme und Hände! Der suchende Blick entdeckt mit Staunen die ganz abhanden gekommene Hand des Lazarus, dessen Profil gar bei dem Bestreben, etwas Neues zu geben, verlorengegangen ist. Den kühnsten Schritt wagte er aber erst im rechten Flügel, wo Magdalena, von Engeln in schwebender Haltung getragen, die letzte Ölung erhält. Wir blicken durch ein offenes Portal in ein Kircheninneres. Niemals vorher ist derartiges gewagt worden und die Neuheit der Problemstellung setzt uns freilich über die kindlich mangelhafte Perspektive hinweg. — In dem oberen Aufsatz, der Christi Gastmahl bei Lazazus darstellt und der Predella mit den klugen und den törichten Jungfrauen, fühlte sich Moser frei von den neuen Tendenzen und ließ seinen innersten Neigungen freien Lauf (Abb. 14). Dieses flache Dreieck wird zum Gebot der Flächenaufteilung. Der Hund und die Küchengeräte sind zwar beklemmend realistisch, aber sie sind den Liegenden eines griechischen Tempeltympanons zu vergleichen, und wie sich dann je zwei der sitzenden Personen zu einer Gruppe zusammenschließen, wie die bedienende Frau mit ihrer Rückenlinie die Schräge des Dreiecks



15. Konrad Witz: Anbetung der Könige. Genf, Musée archéologique.

begleitet, die knieende Magdalena dem Ganzen sich als Basis vorlagert und schließlich die Ranke am dünnen Gestell mit ihrem fe'nen Laub alles krönt, das ergibt einen sanft eindringlichen Rhythmus von unbeschreiblicher Schönheit. Man denkt an den melancholischen Reiz eines Märznachmittags, und märzlich mutet diese Kunst an mit ihren verklingenden Akkorden und den herben Anläufen, mit ihren plötzlichen Übergängen und stockenden Melodien.

Der Altarrahmen trägt die oft zitierte Inschrift: „Lukas Moser, maler von Wil, maister des Werx, bit Got vir in. Schri Kunst schri, und klag dich ser, dein begert jetzt niemer mer, so o we 1431." Man könnte ja versucht sein, diesen letzten Stoßseufzer volkswirtschaftlich so zu deuten, als ob nach den unvergeßlich prunkvollen Jahren des Konzils eine traurige Zeit für Maler gekommen wäre, wo die Kunst nach Brot ging. Jedoch dieses einzige erhaltene Werk des eigenartigen Künstlers macht die Vermutung wahrscheinlicher, daß es den alternden Mann drängte, seinem Groll über die neu heranbrechenden Ideen Ausdruck zu geben, deren Triumph er ahnend voraussah, während er mit seinem Herzen an der alten Zeit hing. Das Zeitalter gehörte den Jungen, den Draufgängern ohne Bedenken, den Witz und den Multscher.

In den einleitenden Erörterungen wurden diese beiden Künstler umfassend behandelt, und so konnte vielleicht der Eindruck einer Gleichartigkeit beider entstehen. Indessen, wenn jemals zwei Repräsentanten eines Zeitstils voneinander verschieden waren, so sind sie es gewesen. Man muß eben feststellen, daß die deutsche — eigentlich die schwäbische — Malerei, gleich nachdem sie die neuen Errungenschaften sich zu eigen zu machen anfing, nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin sich gabelte, nach der rationalistischen und der expressiven. Wenn Witz mit nüchternem Blick sich der Gestalt und ihrer Einzelheiten bemächtigte, sie als das schlechthin Gegebene ansah und eine Transzendenz außerhalb der Dinge einfach leugnete, erfaßte Multscher den Menschen an seinem geistigen Gehalt, er hob ihn gleichsam aus den Angeln vermöge seiner inbrünstigen Empfindung und ließ Bäume, Felsen, Gewänder nur insofern gelten, als sie zur Steigerung seines Ausdrucks beitragen konnten. Beide sind sie revolutionär gesinnt, beide wollen die Kunst ihrer Zeit „an Kopf und Gliedern" reformieren (ein Ausdruck übrigens, der gerade auf dem Konstanzer und Basler Konzil eine große Rolle spielte), aber wo Witz das Übel in der schwächlichen, matten, flauen Durchbildung jeglicher Körper, sei es der belebten, sei es der unbelebten Natur, sieht, da beseelt Multscher ein echter Protestantengeist, der den schönen Augenaufschlag und das fromme Händefalten verabscheut, dafür aber die Passion des Herrn im Geiste selbst durchmacht, unter den Schlägen der Häscher sich krümmt und das Wunder der Auferstehung miterlebt.



16. Hans Multscher: Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Ein Beispiel soll den Gegensatz klarmachen. Witz gibt in seiner (späten) Anbetung (Abb. 15) vier Hauptgestalten, von denen jede ihrem besonderen Charakter gemäß durchgearbeitet ist. Die Nebenfiguren des Kindes und Josephs kommen nicht in Betracht. Der Vorgang spielt sich vor der Stallruine ab, deren Dachstütze ebenso peinlich einen Gewandteil Mariä und den Joseph mit dazu wegschneidet, wie die Torleibung dem alten König hart auf den Kopf aufstößt. Das Bild zerfällt so in sechs Vertikalzonen. Ganz anders packt Multscher das Thema in seiner Anbetung an (Abb. 16). Eine Schräge, deren Richtung der Stab des Vorhanges angibt, faßt die beiden Gruppen der hl. Familie und der Anbetenden zusammen. Die letzteren bilden eine Masse, die endlos zu sein scheint und auf den Mittelpunkt, das Jesuskind, zuflutet. Die Gegenrichtung wird durch die Beugung der Könige angedeutet, welche sich in der Kopfhaltung Josephs fortsetzt. Alle Falten machen — trotz ihrer Mannigfaltigkeit — die Bewegung mit und stellen so das erschütterte Gleichgewicht wieder her. Hier erfüllt die Dachstütze nur den Zweck des Rückschiebens, ohne den Bildeindruck zu schädigen.

So unzweifelhaft nun diese zweite Art die eigentlich deutsche ist, so sicher von ihr eine Linie bis zu Grünewald führt, so muß heute der rückschauende Blick feststellen, daß sie, auf sich selbst gestellt, theoretisch zur Unfruchtbarkeit verurteilt war, wenn jene andere Richtung sich nicht hätte behaupten können.

Seitdem der Name Witz in der Kunstforschung auftauchte, also etwa seit dem Anfang unseres Jahrhunderts, wurde von verschiedenen Seiten versucht, die fremden Einflüsse, denen

er unterlag, klarzulegen. Man wies auf das Basel nahe Burgund hin, auf Savoyen, das für Genf maßgebend war, und natürlich auch auf die Niederlande. Nun kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Erscheinung dieses Malers immer etwas Sonderbares, ja fast Exotisches behalten wird, wie ein erratischer Block hineinragend in seine Umgebung. Aber keine Analogie mit Dijon oder Brügge wird auch jemals gerade das Wesentliche seiner Kunst, den Kern seiner Tat bloßzulegen vermögen: das eindringliche Festlegen der Dinge auf ihre Erscheinung, was unter allen Umständen für Deutschland und die deutsche Kunst in Anspruch genommen werden muß. Witz sucht das Transzendente, das Wunder in den Dingen selbst, wie sie nun einmal da sind. Wie zwei Generationen später Dürer, so nimmt jetzt Witz auf sich die gigantische Aufgabe einer Revision alles bisher Darstellbaren. Ein Thema mag noch so einfach sein, er sieht darin die ungeheure Verpflichtung, es von Grund auf neu zu denken. Die heiligen Legenden zerlegt er, eigentlich zerhackt er, in einzelne Bestandteile, in die einfachsten Elemente, in Einzelfiguren. Alles erscheint ihm reformbedürftig; von der Bewegung angefangen bis zur Modellierung muß alles erst die unerbittlichen Schranken seines Intellekts passieren und wird erst entlassen, wenn noch der letzte Rest malerisch bewältigt ist. Und wie bei jenem Größten ist auch bei Witz das beklemmende Ringen um die künstlerische Form festzustellen, eine Schwere im Blut, die oft zu Schwerfälligkeit wird, jene typische Bedächtigkeit, die sich alle Erfolge unendlich viel kosten läßt, jede erreichte Stufe als eine Etappe erachtet, von der aus die weiteren zu erreichen sind und die alle Virtuosität nur danach wertet, inwiefern sie das große Programm einer Lebensarbeit fördert. So klar nun und fest umrissen vor uns heute Witz dasteht, so dunkel und verworren klingen alle Nachrichten, die wir über ihn haben, so schwer sind seine Schulzusammenhänge aufzudecken. Die urkundlichen Belege gestatten kaum Rückschlüsse auf seine Entwicklung, die aus seinen Werken deutlich abzulesen ist. Immerhin scheinen seine Anfänge mit Burgund, insbesondere mit der Steinskulptur Dijons, zusammenzugehören. Die Tafelmalerei, mit der ihn die Tätigkeit seines Vaters, Hans, verband, scheint keinen entscheidenden Einfluß geübt zu haben.

Bei der Beurteilung der Frage nach dem Ursprung seines Stils wird man gut daran tun, auf die determinierenden Verschiedenheiten, statt auf Übereinstimmungen in Einzelheiten sein Augenmerk zu richten. So hat man mit Recht auf solche Momente hingewiesen, wie etwa die „kunstvollen Kompromisse" der Niederländer in der Landschaft des Genter Altars mit ihren kuppelgeschmückten Gebäuden und Palmen, im Gegensatz zu den schlichten Hügeln des „Fischzugs" von Witz mit ihrer überzeugenden Raumtiefe, dann auf das Hineinstellen der Personen in ihre Umgebung und die Art, wie sie sich zu ihr verhalten oder die grundverschiedene Farbenhaltung einer Landschaft bei Witz und bei den Niederländern seiner Zeit.

Es ist mehr als fraglich, ob die drei in Urkunden genannten Personen mit dem Vornamen Johann sich auf den einen Vater von Witz, Hans, beziehen: ein Johann Wietzinger wird in Konstanzer Akten genannt, ein Hance de Constanze ist 1424/25 am burgundischen Hofe Philipp des Guten bei der künstlerischen Ausstattung eines Turniers beschäftigt, wird sogar nach Paris und Brügge zur Beschaffung von kostbaren Stoffen geschickt, endlich wird ein Jean Sapientis (eine beliebte Genetivform des latinisierten Namens von Witz) als Glasmaler erwähnt. Alle Spuren weisen hier nach dem Westen, dem damaligen Mittelpunkt der europäischen Kultur. Deutlicher kommt dies zum Ausdruck in der ebenfalls urkundlich erhaltenen Nachricht über zwei Basler Künstler. Hier wirkte noch bis zur Mitte des Jahrhunderts ein Nikolaus Ruesch, genannt Lawelin — dessen Nichte Witz 1434 heiratete — und 1418 wurde ihm aufgetragen, mit Hans Tiefenthal aus Schlettstadt die Kapelle zum elenden Kreuz nach dem Vorbild des „Carthuser Closters zu Dischun" (Dijon) auszumalen, das von Jean de Beaumez und Jean Malouel vor etwa zehn Jahren ausgeschmückt wurde. Die Brücke zu Claus Sluter und dem Mosesbrunnen ist damit geschlagen. Aber nicht nur in seinen Lehr- (und Wander-?)jahren, sondern auch in der entscheidenden Schaffenszeit spinnen sich diese Fäden

weiter. Das Basler Konzil führte viele niederländische Kirchenfürsten in den dreißiger Jahren nach der Stadt, wo der große Heilspiegelaltar von Witz entstehen sollte. Nach zeitgenössischem Zeugnis führten sie „Altärlin“ mit, und so mancher mochte sich von seinem Hofmaler während des langen Aufenthalts nicht haben trennen wollen. Der Meister von Flémalle, dessen Werke eine eigentümliche Verwandtschaft mit denen Witzens zeigen, hat nachweisbar einen Teilnehmer des Konzils, den Kölner Bischof Heinrich Werle, gemalt (Prado). Es leuchtet auch ein, daß die auffallende Liebe zu kostbaren Stoffen, Juwelen und Geschmeide bei Witz nicht nur auf den damals entfalteten Prunk, sondern vor allem auf niederländische Gewohnheiten zurückzuführen ist. Endlich sei in diesem Zusammenhang auf die landschaftlichen Veduten in den livres d'heures (Chantilly) und das Stundenbuch des Herzogs Ludwig von Savoyen hingewiesen, welche die primäre Leidenschaft des oberrheinischen Künstlers zu solchen Darstellungen ermutigt und in bestimmte Bahnen gelenkt haben werden. Jedenfalls ist ohne sie der Hintergrund des Genfer „Fischzugs“ nicht gut denkbar.

Alle von verschiedenen Seiten sorgfältig zusammengetragenen Tatsachen, die den fremden Einflüssen im Werk von Witz nachspüren, zeigen aber gerade, wie selbständig dieser Mann gewesen sein muß. Er nahm eben von allen Seiten das, was ihm zusagte und ist in seiner Bildung trotzdem nahezu ein Autodidakt geblieben, der an keine Richtung anzuschließen ist. Ein ähnliches Bild zeigen die äußeren Tatsachen seines Lebens: nirgends richtig ansäßig, erscheint er, klug und besonnen, immer nach den Stätten hingezogen, wo reiche Mittel ihm Gelegenheit bieten, sich auszusprechen. Man könnte von Strebertum reden, wenn sein organisch entwickeltes Kunstprogramm nicht so vernehmlich zu uns spräche.

1412 wird sein Vater Hans, der offenbar aus Rottweil kam, als Bürger von Konstanz genannt, 1418 wird Konrad vom Steuerbuch gemeldet, das übrigens wiederholt seine Abneigung zum Steuerzahlen vermerkt, ein Jahr später ist er in eine Messerstecheraffäre verwickelt. Daß er zum Kunstmäzen Otto III. von Hachberg in Beziehung getreten ist, ist nicht unwahrscheinlich; der Basler Altar stammt vom markgräflich badischen Besitz her, der dessen Erbschaft antrat. Die mageren Jahre nach dem Konzil verbringt er nicht mit unnützen Klagen über die Ungunst der Zeiten, wie Moser, sondern sammelt offenbar eifrig Eindrücke, auch in der Fremde. Das Basler Konzil mit seinen Möglichkeiten von Aufträgen läßt den halb Verschollenen wieder auftauchen. 1434 wird er in die Zunft aufgenommen, und bald danach heiratet er die (schöne) Nichte des gut eingeführten Malers Lawelin von Tübingen, Ursula von Wangen. Von jetzt ab sprechen seine Werke von ihm. Aber auch in Basel folgt auf den Taumel des fremden Zulaufs die Öde und Armseligkeit des Alltags. Und so folgt Witz dem Bischof François de Mies nach Genf, wo er 1444 seinem Gönner den Petrusaltar für die Petruskathedrale malt, eine kirchenpolitische Äußerung, die die Patronanz des Apostels über den Günstling des rechtmäßigen Papstes andeuten soll. Jedoch hier verliert sich wieder die Spur, und 1447 wird sein Tod gemeldet. Hundert Jahre später stirbt sein großer Basler Landsmann Holbein ebenfalls in der Fremde, ebenso wie er auf der Höhe seines Ruhms, geehrt und gewürdigt in seiner Kunst, die mit allen Wurzeln aus dem deutschen Erdreich ragt, aber als Schicksal entwurzelt und vergessen, ein Außenseiter.

Deutlich lassen sich in Witz' Schaffen drei Phasen unterscheiden. In der ersten experimentiert er, stellt einzelne oder je zwei Figuren vor eine Wand und behandelt sie wie Stilleben, als Vorwand zum Studium von Falten, Gesicht, Bewegung u. dgl. Das ist die Stufe des Basler Altars, etwa die Mitte der dreißiger Jahre (Abb. 17—20).

Dieses Altarwerk, dessen einzelne Tafeln meist aus Basler Privatbesitz allmählich zum größten Teil in der Basler Öffentlichen Sammlung vereinigt wurden, ist zwar durch keinen unmittelbaren Beleg als sein Werk gesichert, läßt sich aber als solches durch schlagende Vergleichsmomente mit dem bezeichneten Genfer Altar zusammenbringen. Andererseits steht weder die Zugehörigkeit aller Bilder fest, noch will die Rekonstruktion des ursprünglichen Aufbaus gut gelingen, um so mehr, als gerade die wichtigsten Teile, so z. B. das Mittelstück, sicher fehlen und kaum jemals auftauchen dürften. Das Ganze war ein sogenannter Heilspiegelaltar, der durch Zusammenstellung analoger Ereignisse aus dem Alten und dem Neuen Testament die Heilsgeschichte erläuterte und in der Graphik als Speculum humanae salvationis sich großer Beliebtheit erfreute. Die Gestalten des Basler Altars spielen auf die Verkündigung und Anbetung der Könige an, von denen aber nur ein Engel der ersteren, die sicher die Außenseite bildete, erhalten blieb. Hier waren auch die Ecclesia und die Synagoge oben angebracht, und unten vielleicht der Priester des Alten Bundes neben einem (verloren gegangenen) Priester des Neuen Bundes. Im Gegensatz zu diesen Einzelgestalten waren an den Innenseiten



17. Synagoge.
Basel, Öffentliche Sammlung.



18. Hl. Bartholomäus (Priester des Alten Bundes?). Basel, Öffentliche Sammlung.



19. Caesar und Antipater.
Basel, Öffentliche Sammlung.



20. Königin Saba vor Salomon.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Konrad Witz: Teile des Basler Altars.

die doppelfigurigen Szenen angebracht, also Abraham mit Melchisedeck, Salomon mit der Königin Saba, Ahasverus und Esther und Antipater mit Cäsar in der oberen Reihe, dagegen unten David mit den drei Feldherren und die (verschollene) Anbetung (Abb. 17—20). Die Rücksichtslosigkeit in der Verfolgung seiner Ideen kommt gleich bei diesem ersten großen Auftrag des Malers deutlich zum Ausdruck, vielleicht nie später in dieser Reinheit. Das sind unwirtlich kahle Flächen — trotz des feinen Ornaments — von denen sich diese wie in Stein gehauenen Gestalten abheben. Die Vermutung Schmarsows, daß sie überhaupt dem Wettstreit mit burgundischen Skulpturen ihr Entstehen verdanken, erscheint einleuchtend. Die Gesichter mit ihrer scharfen Modellierung, mit dem gratigen Abheben der Nasen und Lippen, mit dem Einritzen von Augen (die dadurch leicht gedunsen aussehen), die übergroßen stabartigen Finger, alles scheint auf das widerspenstige Material des Steins hinzuweisen. Die Gestalten der Außenseiten sind in einer Art von Gehäuse untergebracht, herzlich nüchternen Zellen, und sie werfen denn auch lange Schlagschatten, gleich Bildwerken, auf die Hinterwand. In den einzelnen Personen ist große Mannigfaltigkeit der Bewegungen, von dem majestätischen Repräsentieren des Priesters bis zum Niederknien des Engels und Hingleiten der Synagoge; alle aber haben etwas Stockendes, Versteinertes, wie etwa die Grisaillen des Genter Altars. Die Gesichter haben keinen Ausdruck; sie lächeln eisig, oder vielmehr grinsen gleich Puppen. Ein unendlicher Reichtum ist dagegen in den Stoffen zur Schau gestellt; so arm seine Komposition sonst ist, hier ist Witz erfinderisch und voll Phantasie. Es lockt ihn einmal, das schwere Fallen weißer Tuchmassen im Priester zu zeigen, der durch seine hehre Monumentalität an die Dürerschen Apostel denken läßt, dann wieder eine ähnliche Gestalt des David in schwerem rotem Brokatstoff (vgl. Abb. 1), der sich wundervoll gegen ein komplementäres Grün eines Tuches im Hintergrunde abhebt (der damit bedeckte Thron das einzige Möbel im ganzen Altar!) Besonders aber reizt sein Auge, zu beobachten, wie etwa der dünne Stoff sich um die Knie der niedersinkenden Saba legt, im Gegensatz zu den Brechungen des Gewandes am sitzenden Salomon, wo dann das Zickzackmuster der horizontal gelagerten Stoffmassen ein reizvoll bizarres Ornament ergibt, ein Effekt, den er dann in seinen schönsten Werken oft wiederholt und immer weiter ausbaut. Die dekorative Wirkung der Farbe nützt er voll aus, wenn er dem Priester ein weißes Kleid gibt, das eine delikate Nuance gegen das Grau des Hintergrundes bedeutet, oder die Synagoge in ein knallgelbes Gewand kleidet, das schrill aus dem satten Rot und Grün der anderen herausleuchtet

So sind denn all diese Gestalten mit den hochtönenden Namen nichts als Gliederpuppen und in demselben Maße, wie sie luftverdrängend den Raum wirklich vortäuschen und die Stoffoberfläche vorzüglich nachahmen, ist ihnen jeglicher menschliche Hauch fremd. Der Priester steht nicht, sondern ist hingestellt, ebenso die Kirche, und die Synagoge bricht entzwei wie ein zerbrochenes Spielzeug. Bei den Paaren weiß nie der eine, was der andere tut, uud man könnte sie nach Belieben ausschneiden und ganz anders zusammenstellen. Das, was man das „geistige Band“ nennt, fehlt vollkommen, auch wenn zuweilen der stiere Blick eines der Partner den andern trifft; meist aber sehen sie einander vorbei. Witz hat bis an sein Lebensende nicht gelernt, zwei Menschen einander in die Augen sehen zu lassen. (Man sehe daraufhin ein beliebiges Paar bei Multscher an, dessen Blicke sich ineinander unlöslich verkrampfen.) Wie eines der Mittelstücke ausgesehen haben mag, können wir aus einer Schularbeit eines Kopisten, einem Gnadenstuhl mit der Heimsuchung im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin sehen. Hier sollten vier Personen als Symbol der Fürbitte in Beziehung zueinander gebracht werden (Abb. 21). Das Bild zerfällt aber gleich in zwei Hälften, und auch innerhalb dieser ist kein Zusammenhang zwischen den Einzelpersonen zu sehen. Dabei bestand seit jeher für die Gnadenstuhldarstellung eine ikonographisch feststehende Regel, die Gottvater Christum am Schoß halten ließ; aber lieber ging Witz von der Tradition ab, ehe er sich auf irgendwelche Komplikationen einließ. Wie er sich selbst korrigierte, zeigt die spätere Anbetung. Der Christophorus, der in Basel neben diesen Bildern hängt (Abb. 8), fällt ganz aus dem Rahmen ihrer Darstellungen und wird kaum zu dem Altar gehört haben. Viel spricht dafür, daß er ein frühes Werk ist, in dem Witz seinem ursprünglichen Interesse für Landschaft folgen zu dürfen glaubte. Am Ende seines Lebens, im Genfer Fischzug, kommt er wieder auf sie zurück: an der Vollkommenheit der Leistung mag man die Disziplin ermessen, die ihn davon abhielt, sich auf das Lieblingsgebiet zu begeben, bevor er die — nach seiner Meinung — wichtigeren Fragen gelöst hat.

In logischer Entwicklung ging Witz am Ende der dreißiger Jahre zu Darstellungen von Szenen über, die sich in Innenräumen abspielen. Nachdem er das Räumliche der Gestalten bewältigt zu haben glaubte, erweiterte er so das Feld seiner Beobachtung. Mit dem gleichen Ungestüm ging er auch an dieses Thema heran. Von den vier Gemälden, die ungefähr herzusetzen sind, bieten alle einen anderen Raum dar, von der einfachen Stube bis zum prunkvollen Kircheninnern. Auch die Menschen der Paare, die darin untergebracht sind,



21. Kopie nach Konrad Witz. Gnadenstuhl und Heimsuchung Mariä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

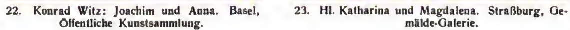
kommen einander etwas näher, ihre Gewänder streifen oder überschneiden einander; zu einer Einheit kommt es noch nicht, weder unter den Menschen noch unter Mensch und Raum.

Joachim und Anna, eng aneinander gerückt (Abb. 22) stehen vor einem Kircheneingang. Der Eindruck des Geschlossenen entsteht aber nicht nur durch die Wand und den Torbogen, sondern durch eine Steinbank dahinter, vor allem aber durch einen Torbalken, der mit unsagbarer Wucht dem Beschauer entgegenragt. Der Schlagschatten, der sich um den Pfeiler legt, zusammen mit dem Schatten des Pfostens, schieben so das Paar energisch zurück. Die unlängst vom Germanischen Museum erworbene Verkündigung (vgl. I, Abb. 134) spielt sich schon in einer kahlen Stube ab, die von jeglichem Herkommen abweicht und in welcher die vertikalen und horizontalen Balken und Bretter die Tiefe des Raumes suggestiv angeben. Das Ganze wirkt fast wie eine perspektivische Preisaufgabe, und die Tür zur Linken mit ihren Eisenhaken, so verzeichnet sie sein mag, ist von einer erschreckenden Unmittelbarkeit der Anschauung. Freilich leidet darunter die Klarheit in der Disposition der Personen, man weiß nicht einmal, ob Maria kniet oder sitzt, aber in wenig Gemälden jener Zeit tritt das Umstürzlerische der neuen Anschauung, so wie hier, zutage. Die herrliche Färbung mag auf eine spätere Restaurierung zurückgehen. — Die hl. Katharina und Magdalena des Straßburger Bildes (Abb. 23) sitzen in einem Kreuzgang, der sich auf eine Straße öffnet. Deutlich steigert Witz die Tiefe der dritten Dimension, hier wird der Gang fast zu einer zugigen Schlucht, an deren Anfang die beiden Heiligen in ihrer — wieder — unklaren Haltung zu gleiten scheinen. Der Schlagschatten des Rades und der vom rechten Bildrande verdeckten Säulen, das Überschneiden des Wandaltars durch einen Pfeiler, der Reflex des offenen Buches am Gesicht der Katharina, das sind alles Erweiterungen seiner Raumsuggestion. Auch hier das Zusammenstellen von prächtigem Rot und komplementärem Olivengrün in beiden Gewändern. Das in der Straße sichtbare Haus, die kleinen Figürchen, wird Witz den Niederländern abgesehen haben, ebenso wie auch das reiche Faltenspiel. Jenes kuriose Zickzackornament der auf den Boden herabflutenden Gewandmassen ist aber seine eigenste Erfindung: dies lebhafte Vor und Zurück auf gedrängtem Raum ist keinem anderen zuzutrauen.

Es ist versucht worden, Witz mit einem der frühesten Kupferstecher, dem Meister der Spielkarten, zu identifizieren, den man früher für einen Niederdeutschen hielt, neuerdings aber nach dem Südwesten, etwa nach Basel zu, lokalisiert. Auch wenn diese Vermutung zu weit gehen sollte, so sind doch Analogien







22. Konrad Witz: Joachim und Anna. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

23. Hl. Katharina und Magdalena. Straßburg, Gemälde-Galerie.

z. B. zwischen den beiden Heiligen und vielen „Damen" des Kartenspiels des Spielkartenmeisters (Abb. 24) gerade im Faltenwurf doch recht auffällig. Überdies scheint eine innere Verwandtschaft der gerade damals aufkommenden Kupferstichtechnik mit dem eindringlichen Eingehen auf das Detail, das für Witz so bezeichnend ist, zu bestehen. Wie ein graphisches Blatt von ihm etwa aussehen dürfte, davon kann eine dünn lavierte Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. 25) einen Begriff geben, die in der Andeutung des Raumes und der Faltengehäuse gut mit den eben besprochenen Werken zusammengeht. — Die Neapler hl. Familie bedeutet einen weiteren Fortschritt in der Komplikation der Probleme. Aus zwei Personen sind es fünf geworden, und als Raum ein Kirchenschiff gezeigt, offenbar eine Ansicht vom Innern des Basler Münsters. Auch die sichtbar werdende Straße ist nicht mehr frontal, sondern seitlich gesehen und das Ganze durch ein Portal vorne eingerahmt. Die Gestalten sind zwar in kein richtiges Verhältnis zum Kirchenraum gebracht, ebenso wie bei den Niederländern, denen er den Gedanken verdankt (Ince-Hall-Madonna), aber sie sind schon bedeutend kleiner und zum ersten Mal ist es eine Gruppe, mit der sich Witz auseinandersetzt.

In seinem Genfer Altar strebt der reife Künstler die Synthese an. Die Aufdringlichkeit des Auftretens seiner Menschen hat sich gelegt, sie haben etwas von ihrer brüsken Isoliertheit zugunsten einer vielfältigen Komposition abgeben müssen. Die Personen seiner Szenen vertragen sich erst jetzt miteinander, eine durchgehende Linie will sie zusammenhalten und binden. Der Vorgang wird nicht mehr in feste Räume eingekapselt, sondern das Gefüge gelockert und auch bereichert. Zum erstenmal kann man vom Hintergrund sprechen, der kein Einzeldasein führt, sondern das Hauptthema begleitet.

Auch der Petrus-Altar ist uns nicht vollständig erhalten geblieben; von den ursprünglich wohl acht Tafeln ist heute im Archäologischen Museum zu Genf nur noch die Hälfte vorhanden. Die Anbetung des Kindes (vgl. Abb. 15) und das Stifterbild bildeten vermutlich die Innenseiten. Ist noch auf der ersteren ein Rest der alten Isolierung der Gestalten sichtbar, ja klingt in dem Mohrenkönig noch die Erinnerung an die Feldherren des Basler Altars nach, so macht sich im Stifterbild schon ein deutliches Bestreben nach Ineinander-



24. Meister der Spielkarten: Dame. Kupferstich (Lehrs, Gesch. d. deutschen u. niederl. Kupferst. Taf. 8, Abb. 21).

verflechten der Handelnden kund. Die „Befreiung Petri“ (Abb. 26) gibt einen Komplex von Gebäuden, bei dem man an das Mittelstück des Tiefenbronner Altars denkt. Es ist fast rührend zu beobachten, wie der Künstler hier eine kontinuierliche Linie aus der wiederholten Dreizahl: Engel, Petrus und Wächter zu erzeugen sich bemüht. Trotz allen Feinheiten in den einzelnen Gestalten ein mißglückter Versuch der Schilderung; das unleidlich Holprige und Abgehackte dieser Erzählung unterstützen die Architekturen nicht, sondern sie verwirren fast durch ihre Fülle. Erst im „Fischzug Petri“ findet Witz seine ganze Kraft, die Erde hat ihn wieder: er ist bei der Landschaft angelangt (vgl. Abb. 11). Es wurde schon oben erwähnt, wie die Personen dieser unvergleichlichen Vedute darin verschwinden; man übersieht zunächst auch den Petrus, der mit ungelenkigen Schwimmbewegungen die Aufgabe zu erfüllen hat, den Zusammenhang zwischen der Vertikale Christi und der — widrig frontalen — Horizontale des Kshns darzustellen. Der alternde Künstler mochte indessen stolz auf diese Tafel gewesen sein, an der er die Inschrift anzubringen sich entschloß: „hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea MCCCCXLIIII.“

Auch die Berliner Kreuzigung (Abb. 27) zeigt eine Landschaft mit See, Burgen, Bäumen, aber sie ist den heiligen Frauen und dem Johannes nicht aufgestülpt, sondern gibt ihnen wirklichen Hintergrund. Die Personen gehen in der Charakteristik der sie bewegenden Gefühle über das Heftigste, was Witz schilderte, hinaus. Nur der Stifter mit seinem Gewandkranz am Boden ist aus der Tradition heraus empfunden und hier ein Fremdkörper. So sehen die Stifter in den Glasgemälden der Basler Karthause aus, mit ihrer Schräghaltung des Kopfes. Es ist kein Zweifel, daß manches Glasgemälde in der Schweiz von Witz beeinflußt war; direkte Mitarbeit ist bisher nicht festzustellen gewesen. Am meisten Ähnlichkeit mit Witzscher Typik zeigt das „Hostienmühlefenster“ des Berner Münsters.

Die zwei Pole, nach denen zu die Kunst Witzens gravitierte, das Räumliche und das Landschaftliche, bestimmten auch noch die nächsten Jahre nach seinem Weggang aus der Stadt seiner Tätigkeit, Basel, und ebenfalls eine Zeitlang nach seinem Tode. Immer wieder auftauchende Bilder, die seinen Einfluß zeigen, stechen von der oberdeutschen Produktion der Mitte des Jahrhunderts gänzlich ab. Bei aller Unmittelbarkeit haftet ihnen ein seltsamer Doktrinarismus im Stellen der Raumprobleme an, oder aber sie sind aus einer romantischen Schwärmerei für die Natur entstanden.

In der Galeria Estense zu Modena trugen eine Verkündigung und Heimsuchung (Abb. 28) die Bezeichnung „scuola olandese“, bis die wunderliche Raumanordnung sie dem Umkreis von Witz zuschrieb. Es gibt nichts Sonderbareres, als die schmale Stube, in der Maria die Botschaft des Engels entgegennimmt,

der im Profil sich ihr (falsch) zuwendet, ähnlich wie jener des Basler Altars. Die Flucht der Deckenbretter, die Ausblicke in die Nebenräume sind ebenso auf einer dazugehörenden „Geburt Mariä“ in der Universitätsbibliothek in Lüttich zu sehen (Abb. 29). Hier wird der Augenpunkt so hoch genommen, daß das steile Bild in zwei Zonen, eine untere und eine obere, zerfällt, eine Gefahr, die auch bei den anderen bestand. Die „Heimsuchung“ führt schon ins Freie, etwa in den Vorhof einer Burg, hinter der sich eine Berglandschaft erstreckt. Eine Vermittlung der beiden Zonen stellt die schmale „Kegelbahn“ her, auf der Elisabeth zu Maria herabzugleiten scheint. In den Giebelfenstern und Erkern mag jene beschreibende Richtung erblickt werden, die im Tiefenbronner Altar ähnliche Kleinkunst trieb.



25. Konrad Witz: Maria mit dem „ungenähten Kleid“ Christi. Aquarell. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.

Ein hl. Georg und hl. Martin (Abb. 30) in Basel, stammend aus Sierenz im Elsaß, zeigen ebenfalls den ungestümen Drang, der in den wenigen Landschaften von Witz zutage trat, und ihnen ist noch das Einsiedlerpaar Antonius und Paulus in der Donaueschinger Galerie anzuschließen (Abb. 31), das mit der Jahreszahl 1445 bezeichnet ist. Die wilde Romantik des Schweizer Jura entlädt sich hier mit seltsamer Wucht. Burgen auf felsigen Hügeln, dunkle Wälder, einsame Baumgruppen, Bäche, Felsengestein, Stadtmauern, alles ist hier vertreten, keine Veduten eigentlich, aber liebevolle Zusammenstellungen von kontrastierenden Elementen. Im Einsiedlerbild sind mit kluger Berechnung ein Felsen und ein Wald als Folien für die Greise angebracht, deren Mantelfalten Witzsches Gepräge zeigen. Der Rasen mit Schilf und einem Schwan, die ferne Burg, erzeugen jene Stimmung des beschaulichen Versinkens in das Weben der Natur, das auch in einem Blatt eines anonymen Stechers dem „Johannes in der Wüste“ fühlbar ist: ein pantheistisches Mitempfinden alles Gewachsenen, die weltentrückte Verzückung eines Eremiten (Abb. 32).

Eine Reihe von Werken steht mit Witz in unleugbarem Zusammenhang, welcher indessen für unsere Augen so lange ungeklärt bleiben muß, als die einzelnen Glieder der Kette, die diesen Künstler mit der zeitgenössischen Produktion verbinden, nicht ans Licht befördert werden. Das sind auf der einen Seite Bilder von so ausgesprochen niederländischem Charakter, wie die hl. Familie in Neapel oder die Verkündigung in Aix, auf der anderen die Gruppe von Illustrationen, deren vornehmste die Richentalsche Chronik in Konstanz ist. Wie ein fernes Echo klingt in ihnen die Witzsche Art an.

Die hl. Familie in Neapel zeigt ein Kircheninneres, das in seinen Feinheiten nicht nur etwa über den Tiefenbronner Altar, sondern auch über das Straßburger Bild weit hinausgeht; das Kind auf dem Schoß Mariä zeigt deutlich den Typus des Kindes der Eyckschen Ince-Hall-Madonna, während in den ausgebreiteten Stoffmassen sichtbare Anklänge an das Faltengeschiebe des Flémallers festzustellen sind. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang auch ein „Joachim und Anna“ im Museum zu Carpentras (Abb. bei Mandach,



26. Konrad Witz: Befreiung Petri. Genf, Musée archéologique.

„Gazette de Beaux-Arts“ 1907) und eine „Pietà“ aus Villeneuves-les-Avignon, heute im Louvre. Anders stehen die Dinge mit der berühmten Konstanzer Chronik des Ulrich von Richental. Dieser Gelehrte hat mit eigenen Augen die Pracht des Konzils geschaut und schrieb gewissenhaft alles auf, was ihm darüber bemerkenswert erschien, indem er nach jedem Textabschnitt einige Illustrationen in Gruppen anbringen ließ. Nun hat sich aber dieses Original der Chronik nicht erhalten, sondern nur spätere Abschriften, die wohl bald nach dem 1438 erfolgten Tode des Verfassers angefertigt wurden. Unter den neun Kopien gilt jene im Besitz des Grafen Königsegg in Aulendorf als die älteste und die des Konstanzer Rosgartenmuseums als die künstlerisch wertvollste. Würden alle Niederschriften, oder vielmehr ihre Illustrationen in Reproduktionen zusammenzustellen sein, was heute noch nicht erreichbar ist, dann wäre wohl die gemeinsame Vorlage klarer zu rekonstruieren und man würde vielleicht darin die ersten kecken Versuche des jungen Witz erblicken dürfen. Diese würden dann eine Analogie der Dürerschen Terenzzeichnungen sein, die ja auch von einem jungen Zwanziger auf der Wanderschaft im ersten Übermut des künstlerischen Bewußtseins mit sprudelnder Leichtigkeit auf den Holzstock gekritzelt worden sind. Der Zeichner der Richentalschen Chronik kennt noch keine Probleme; unbedenklich macht er sich an alle Darstellungen, ist nie um die Andeutung der Umgebung verlegen und — was in dieser Seestadt sonderbar genug ist — meidet landschaftliche Schilderungen. Er bricht noch nicht mit der Überlieferung bewußt, aber in der Herbheit und dem Wagemut, mit dem er vor keiner noch so bewegten Handlung zurückschrickt, darf man den jungen Revolutionär erblicken,

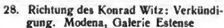


27. Konrad Witz: Kreuzigung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

als der Witz später hervortritt. Allein auch hier, wie bei Dürer, könnte es vielleicht ein Genosse gewesen sein, der Witz „über die Schulter gesehen haben mag". Was ehedem Illuminierung, ist zwei Generationen später der Holzschnitt. Schon an dieser Stelle muß auf die große Bedeutung jener Zeichner hingewiesen werden, die im frischen und fast brutalen Anlauf die Welt des Sichtbaren zu erobern trachteten. Man neigt immer mehr der Ansicht zu, daß der Meister des Hausbuchs, ein Umstürzler im Reiche der Graphik, hier seine Heimat hatte. Die Richentalsche Chronik kannte er jedenfalls und war vielleicht einer der Illustratoren ihrer späteren Niederschriften.

Über Multscher sind die urkundlichen Belege recht mitteilsam, und sie bezeichnen ebenso unzweideutig seine Herkunft — aus Richenhofen (bei Leutkirch) — als auch die Stätte seiner Tätigkeit: Ulm. Das Problem, das bis heute ungelöst geblieben ist, besteht in der Schwierigkeit, sein von ihm bezeichnetes Frühwerk, die Berliner Altarflügel von 1437, mit dem genau





28. Richtung des Konrad Witz: Verkündigung. Modena, Galerie Estense



29. Richtung des Konrad Witz: Geburt Mariä. Lüttich, Universitätsbibliothek.

20 Jahre später entstandenen Sterzinger Altar, dessen „Tafelmeister" ihn eine Urkunde nennt, im Schaffen eines Künstlers unterzubringen. Beide trennt eine Kluft, die von der Flutwelle des niederländischen Einflusses, welcher um die Mitte des Jhhs. einsetzte, nicht genügend erklärt wird. Man neigt deswegen immer mehr der Ansicht zu, daß wohl die Skulpturen in Sterzing, die einen hohen Grad künstlerischer Vollkommenheit zeigen, von Multscher selbst sind, daß dagegen die Tafeln von einem Gehilfen unter seiner Anleitung — und teilweiser Anlehnung an den Berliner Altar — angefertigt wurden.



30. Basler Meister von 1445: Hl. Martin. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Für diese Annahme spricht die häufige Bezeichnung des Künstlers in den Urkunden als Bildhauer, so z. B. gleich die erste Nachricht von 1427 über „Hannsen M. den bildhouwer", der in die Bürgerlisten Ulms aufgenommen wurde. 1431 wird er als „Bildmacher" genannt, und die Inschrift an einem heute stark beschädigten Relief im Ulmer Dom, dem Altar für Konrad Karg von 1433, bezeichnet ihn wieder als Schöpfer des Werkes mit dem Zusatz „manu propria constructus". Man möchte zu der etwas gewagten These Zuflucht nehmen, der alternde Meister hätte sich in dem Stil seiner Malerei der immer stärker durchsetzenden schwäbischen Eigenart angepaßt und nur in der Plastik seine Ursprünglichkeit wahren wollen: der Berliner Altar hätte dann als das Produkt einer Sturm- und Drangperiode zu gelten. Die wenigen anderen Bilder, die die Stilkritik Multscher mit gutem Recht zuschreibt, lassen sich immer nur je an einen Altar anschließen, z. B.: Eine Grablegung trägt alle Merkmale des Frühwerks, und die Stuttgarter und Karlsruher Bilder gehen mit dem Spätwerk zusammen, so daß Zwischenstufen der beiden Gruppen fehlen. Bis sie nicht gefunden werden, oder ein glücklicher Fund Aufklärung bringt, werden die Passions- und Marienlebenflügel in Berlin als die einzig beglaubigten Bilder Multschers zu gelten haben. Es entspricht ihrem künstlerischen Charakter, daß ihre Inschrift mit einem frommen Wort einsetzt: „bitte got fur hanssen muoltscheren von richehofe burg zu ulm haut dz werk gemacht do ma zahlt MCCCCXXXVII." Man erinnere sich, daß die Tiefenbronner Signatur mit einem Klageruf endete, und der Genfer Altar Gott aus dem Spiel ließ.

Multscher geht nicht auf Beobachtung der Natur aus, er bedient sich nur der gleichsam unterwegs aufgelesenen Erfahrungen, um seine Visionen zu gestalten. Denn alle seine Formen sind visionären Ursprungs, so glaubhaft sie auch erscheinen mögen. Es ist hier nichts von dem erschreckend naiven Wirklichkeitssinn oberrheinischer Observanz, sondern alles scheint in einem Schmelztiegel zu einer anderen, höheren Wirklichkeit umgeformt. Glühende Augen, klobige Nasen, wulstige Lippen, ausgerenkte Hälse, gespreizte Finger, plumpe Füße — das gehört alles wohl zum Vorrat des jungen naturalistischen Programms, aber der Rhythmus ihrer Wiederholung, die Stufenfolge ihres Einsetzens, das krause Lineament, das sie in ihrer Gesamtheit ergeben, die sind schon eigenstes Gut dieses leidenschaftlichen Geistes.

Die wenigen Innenräume zeigen keine klare Vorstellung des Grundrisses, die Landschaften sind an Dürftigkeit nicht zu überbieten, die Gesichter setzen sich immer aus denselben Elementen zusammen und es gibt nichts Leichteres, als sich ein Multschersches Auge, eine Nase oder eine Hand einzuprägen. In ihrer

Einprägsamkeit steckt aber ihr Wesen. Wie eingeritzt sind die Züge mit dem Schwelgen eines Menschen, der dem spröden Material die Form entlockt. Es wurde schon weiter oben (vgl. S. 3) auf Multschers Typenreichtum hingewiesen, der eigentlich im Nuancieren liegt. In der „Handwaschung des Pilatus" ist, wie auch in anderen Tafeln, eine wahre Ansammlung von Gesichtern, unter denen die grobgeschnittenen überwiegen, wie denn überhaupt das Bäuerlich-Urwüchsige ihm besonders zusagt. Er charakterisiert grob, trägt dick auf, aber läßt den Beschauer niemals im Zweifel, was er ausdrücken wollte. Es läßt sich kein größerer Gegensatz denken als der zwischen diesen leidenschaftdurchfurchten, wuterblaßten Profilen und den frostig schmunzelnden Witz-Typen.* Das Häßliche ist ihm als das Charakteristischere willkommen, und er schreckt nicht vor Brutalitäten zurück, wie etwa den mit schwärenden Wunden bedeckten Beinen des vordersten Henkerknechts bei der Kreuztragung (Abb. 33). Die widerlich gestalteten Kinder des Vordergrundes sind aus demselben Geist geboren wie die unnachahmlich rohe Gebärde des Kriegsknechts, der Johannem droht. Sie bilden Folien für die Gruppe der Frauen und das gottvoll milde Antlitz des Kreuztragenden. Multscher war der Ansicht, daß man die Gegensätze nicht scharf genug unterstreichen könnte. Es herrscht bewußte Ökonomie in der Art, wie er sie unvermittelt nebeneinander stellt.



31. Basler Meister von 1445: Die hl. Einsiedler Paulus und Antonius. Donaueschingen, Gemäldegalerie.



32. Meister des Johannes Baptista: Hl. Johannes in der Wüste. Kupferstich (Lehrs, Geschichte der deutschen und niederl. Kupferstiche, Taf. 28, Abb. 77).

Vor allem ist aber die Komposition für Multscher ein Gebiet seiner souveränen Betätigung. Ein geborner Dramatiker, knetet er sein Material durch und übernimmt dann die Regie. Er kennt nur das Gebot der Sichtbarmachung des Vorgangs und kümmert sich wenig um dessen physische Möglichkeiten. Das ist schwäbische Eigenart, die ihn als den Ahnen Holbeins legitimiert. Schwäbisch ist auch



33. Hans Multscher: Kreuztragung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

die Neigung, mit dichten, parallel gegliederten Massen zu komponieren, überhaupt der Hang zur Abstraktion und zum Ornament. Im Sterzinger Altar bricht diese Veranlagung entschieden durch als Dominante.

Bald verteilt er — wie in der Auferstehung — seine Menschen locker im Bilde, aber sorgt durch eine Umfriedung dafür, daß ihre Stellungen sich zu einem Kreis zusammenschließen, bald wirft er einen geschlossenen Block, gleich einer Mauer, ins Bild (Kreuztragung), dann wieder gliedert er Massen um einzelne herum (Pfingstfest, Tod Mariä). Nirgends tritt seine Meisterschaft besser zutage, als im „Ölberg" (Abb. 35), wo er den knienden Erlöser von den Jüngern und den Häschern nicht nur trennt, sondern sie alle, mitsamt



34. Hans Multscher: Kreuztragung des Kaisers Heraklius. Besitzer: Fürst von Waldburg zu Wolfegg und Waldsee.



35. Hans Multscher: Ölberg. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

dem Fels und den Baumkulissen, gleichsam einen Kreis schließen läßt, der die geweihte Stelle bezeichnet. Die eindringliche Gebärde des Betens in Händen und Kopfhaltung ergibt dann einen Mittelpunkt, der unvergeßlich bleibt. Man übersehe dabei weder die plumpen Überkletterungsversuche des Kriegsknechtes und Judas', noch das melodiöse Ornament der Mantelfalten Christi. — Eine Kreuzprobe und Kreuztragung des Kaisers Heraklius im Besitz des Fürsten von Waldburg zu Wolfsee (Abb. 34) zeigen alle Merkmale Multscherscher Kunst, wobei eine gewisse Dämpfung und Klärung für die spätere Ansetzung des Fragments sprechen, dessen Rückseite eine Grablegung zeigt, die allerdings stark übermalt ist. Die Kreuztragung ist trotz dem ähnlichen Thema ganz anders gelöst: hier ist es der Gegensatz einer turmreichen Stadt, welche gegen eine Menschenmenge ausgespielt wird und auch die Funktion des Tragens ist mehr nach der Seite der physischen Leistung hin betont. Das Thema scheint Multscher — durch die Fülle der Möglichkeiten — besonders angesprochen zu haben. In der Weigelschen Sammlung befand sich eine Zeichnung, die offenbar eine verschollene Komposition von einem anderen Typus wiedergab: der Augenpunkt war höher genommen, das Gedränge noch lebhafter und überhaupt das Dramatische des Vorgangs noch mehr unterstrichen.

Auch Multscher blieb ohne Nachfolge, zum mindesten ohne direkte. Der große Dramatiker vermochte ebensowenig wie der Schilderer Witz schulbildend zu wirken. Das Verhängnis des niederländischen Einflusses, der um die fünfziger Jahre sich durchsetzte, hat beider Wirkung gleichsam fortgeschwemmt.



36. Hans Multscher: Die Jünger am Ölberg. Ausschnitt aus dem Sterzinger Altar 1457

Die zweite große urkundlich aus Multschers Werkstatt hervorgegangene Schöpfung, der in den Jahren 1457—58 für die Pfarrkirche in Sterzing an der Brennerstraße gefertigte Altar, ist durch zwanzig Jahre von den Berliner Tafeln getrennt (Abb. 36, vgl. Bd. I, Abb. 116).*) Die Mehrzahl der geschnitzten Holzfiguren, voran eine Maria mit dem Kinde, und die gemalten Flügel mit je vier Szenen aus dem Leben Christi und Mariä, sind jetzt im Rathause in Sterzing.

Der Stilabstand der gemalten Teile in Sterzing von den Berliner Tafeln aus dem Jahre 1437 ist, wie schon erwähnt, so bedeutend, daß sich die Meinung bilden konnte, Multscher habe nur den bildhauerischen Teil gearbeitet, an den Malereien sei er aber unbeteiligt. Die Urkunde, die ihm die Zusammensetzung, Vergoldung und Aufrichtung des Hochaltars überträgt, nennt ihn allerdings auch nur als „Tafelmeister". Wenn aber die Berliner Tafeln, was doch die Inschrift zu bezeugen scheint, von Multschers Hand herrühren, so gilt das auch von denen in Sterzing, und eine besondere Künstlerpersönlichkeit, ein „Meister des Sterzinger Altars", ist eine überflüssige Annahme. Der Zeitabstand von 20 Jahren, und der in den fünfziger Jahren, wie sich zeigen wird, in Schwaben einsetzende unmittelbare Einfluß des niederländischen Realismus der nacheyckschen Generation, insbesondere des Roger van der Weyden, erklären zur Genüge den Unterschied zwischen den beiden Werken. Denn trotz der Lockerung der Gruppen, der Klärung des Räumlichen, der schlankeren gelenkeren Figuren zeigt sich doch bei näherer Betrachtung vieles von dem Stil der Berliner Tafeln lebendig, z. B. beobachte man den intensiven Gesichtsausdruck, den gepreßten Schmerz in den Gesichtern der um das Sterbebett Marias stehenden Apostel, die scharfen, wie mit dem Messer eingeschnittenen Faltenlinien, die

*) Von hier ab wird die Darstellung durch Hermann Schmitz fortgeführt.



37. Hans Multscher: Die hl. drei Könige. Stuttgart, Gemäldegalerie

Behandlung des Holzwerks usw. Der Goldgrund ist beibehalten, er ist, wie meist um die M. des 15. Jhhs. in den oberdeutschen Schulen üblich, mit großen gepreßten Granatmustern verziert. Wie in der Raumdurchbildung — das Gemach in der Verkündigung mit Wandbank und Kreuzstockfenstern beweist deutlich die niederländische Anregung — so zeigt sich in der feierlichen Bewegung, in dem ruhigen Lauf der Falten, die nur mit schärferen Knicken auf dem Boden aufstoßen, überhaupt in dem Wohllaut der Linien und der klaren Färbung das reife Alterswerk des damals etwa sechzigjährigen Meisters. Das Gedrängte, Eindringliche und Stürmische, das Laute, Wüste und Karikierende der Berliner Tafeln, auch die bräunliche, schwere und erdige Färbung hat er abgestreift. Aus dem gleichen Jahre wie der Sterzinger Altar stammt der 1457 datierte Schmerzensmann in der Schleißheimer Galerie.

Weitere Bilder Multschers, wenngleich nicht unbestritten anerkannt, die die Verbindung zwischen dem Frühwerk in Berlin und dem Alterswerk in Sterzing herstellen, sind die Altarflügel aus dem Frauenkloster Heiligkreuztal (Oberamt Riedlingen) in der Stuttgarter — Reiterzug der hl. drei Könige (Abb. 37), Grablegung Christi — und in der Karlsruher Galerie — Kreuzigung und Tod Mariä; in Stuttgart ferner zwei Tafeln mit den Heiligen Paulus, Lukas, Markus, Dorothea, Johannes Ev. und Margarethe aus Almendingen (O.-A. Ehingen), sämtlich von Konrad Lange zuerst auf Multscher bestimmt. Durch die lichteren und klaren glasigen, teilweise an Lochners Malweise erinnernden Farben vor damasziertem Goldgrund, sowie durch die schlankeren gemäßigteren Typen der Figuren rücken sie schon in die zweite Hälfte von Multschers Schaffen, um die M. des 15. Jhhs. Multschers Lebenswerk hat also, um das zusammenzufassen, in der schwäbischen Malerei eine wichtige Übergangsstellung inne. Die Werke des Dreißigers wurzeln mit ihren altertümlichen romanisierenden Bühnenarchitekturen, mit dem reichbewachsenen felsigen braunen Erdreich, dem ansteigenden Gelände (z. B. im Ölberg) und endlich mit der zusammengeschlossenen dekorativen Färbung in der noch von Italien angeregten Bodenseemalerei des 1. Jahrhundertdrittels; die letzten Schöpfungen aber leiten eine neue Stilphase ein, die die 2. H. des 15. Jhhs. beherrscht und von dem unmittelbaren Einfluß der niederländischen Malerei — deren Neuerungen in den Frühbildern Multschers nur erst als allgemeine Ahnung auftreten — bestimmt wird. Multscher hat offenbar zwischendurch niederländische Tafelbilder zu Gesicht bekommen; um die M. des 15. Jhhs. begann der Export von niederländischen Altären nach Nieder- wie nach Oberdeutschland; ein unmittelbares Studium in den Niederlanden, wie bei seinen Landsleuten Witz und Stephan Lochner, ist nicht anzunehmen. In den Bildwerken des Sterzinger Altars — wir erinnern an die Statuen des Georg und der Maria und die Bischofsbüsten in Sterzing, an das schwebende Engelpaar im Münchener Nationalmuseum — behauptet sich stärker als in den Bildern, der ideale weichlinige und rundfaltige plastische Stil der 1. H. des Jhhs. Für das so wichtige und zum Verständnis unentbehrliche Verhältnis der Tafel-

malerei zur Bildhauerkunst in der oberdeutschen Spätgotik, auf das wir in dem nächsten Abschnitt eingehen werden, ist diese Vereinigung von Malerei und Bildhauerei in Multschers Werkstatt von großem Gewicht. Noch wenige Jahre vor seinem Tode 1467 finden wir ihn im Dienst der Münsterbauhütte in Ulm mit Bildhauerarbeiten beschäftigt.

Mit den letzten Werken Multschers sind wir streng genommen über die „bodenständigen Anfänge" der dreißiger bis fünfziger Jahre des 15. Jhhs., die den eigentlichen Gegenstand dieses Abschnitts ausmachen, hinausgeschritten.

Es seien nun in Kürze die im Sinne des Witz und Multscher nach naturalistischer Umgestaltung des älteren Stils strebenden Zeitgenossen in den anderen oberdeutschen Landschaften betrachtet.

Am Mittelrhein wirkt in der neuen Richtung der von Henry Thode aufgestellte Meister der Darmstädter Passion um 1440, so genannt nach zwei hochrechteckigen Altarflügeln mit den figurenreichen Darstellungen der Kreuztragung und Kreuzigung in der Darmstädter Galerie, wieder mit dem zeitüblichen damaszierten Goldgrund. Die besten Schöpfungen dieser Werkstatt sind die vier schmalen hochrechteckigen Tafeln im Kaiser-Friedrich-Museum, darstellend die Anbetung der Könige (Abb. 38), die Verehrung des Kreuzes durch Kaiser Konstantin, die thronende Maria mit dem Kinde und Gottvater mit dem Leichnam Christi.



38. Mittelrheinischer Meister um 1440: Anbetung der hl. drei Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Altertümlich ist die gedrängte Gruppierung der Figuren vor dem hohen kahlen Goldgrund, die nackten grauen Architekturkulissen — ein romanischer Ruinenbau in der Anbetung der Könige — ein aufgeschnittener gotischer Chor in der Verehrung des Kreuzes — die wie Kartenhäuser aufgebaut erscheinen. Auch in der Fassung der hl. Figuren klingt das ältere schmalschultrige Formenideal mit rundlich ovalen Köpfen nach, indes drängt sich doch in anderen Köpfen, z. B. den bärtigen Königstypen, die Freude am Individuellen hervor; in den Darmstädter Passionsszenen ist sogar die seelische Erregung durch eine allerdings grimassenhafte Aufwärtswendung der Blicke erstrebt. Die reichen Zeittrachten, die Pelzmützen, die großgemusterten schimmernden Seidendamaste und Samt- und Goldbrokate mit Pelz- und Tuchbesätzen, die blitzenden Metallgeräte und Schmuckstücke zeugen von dem neuerwachten Gefühl für das Materielle. Neben feierlich in alter Weise gleitenden Gewändern machen sich auch stärker gebrochene, plastisch modellierte Stoffe geltend. Die Farben sind hell, durchsichtig und leuchtend, neben Moosgrün fällt ein Violett auf; die Schatten sind grau, auch die der blaßrosigen Fleischtöne; eine Verwandtschaft mit der Malweise Lochners und der niederrheinischen Schule ist unleugbar. Offenbar nimmt dieser mittelrheinische Meister eine ganz ähnliche Stellung im Verhältnis zur niederländischen Malerei ein, wie sie bei Lochner beobachtet worden ist.



39. Konrad Laib von Salzburg 1449: Kalvarienberg. Wien, Gemäldegalerie

In Nürnberg vertritt den bodenständigen Naturalismus in diesem seinem Anfangsstadium um 1440 bis 50 der Meister des Tucherschen Altares in der Frauenkirche. Vier Tafeln dieses Werkes mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariä sind bereits im I. Bande auf Seite 300 abgebildet worden. Ebendort sind auch noch andere Bilder des Meisters aus dem Germanischen Museum, sowie auf Seite 287 ff. eine Reihe von Nürnberger Meistern aus den zwanziger bis dreißiger Jahren, aus denen seine Kunst hervorgewachsen ist — so Meister Berthold, der Meister des Theocarusaltars u. a., abgebildet. Mit seinen südwestdeutschen Genossen Witz und Multscher verbindet den Tuchermeister die Vorliebe für untersetzte statuarische Gestalten mit großen Köpfen und ernstem Ausdruck. Sie stehen wie die Heiligenpaare der Flügel erdenschwer auf beiden Beinen, in schlichte Gewänder von großem, nur am Boden gebrochenen Faltenwurf gehüllt und haben das gotische Linienspiel der Meister vom 1. Drittel des Jhhs. (vgl. z. B. noch den Meister des Bamberger Altars von

1429) abgestreift. Wie die Nürnberger Schule überhaupt, im Gegensatz zu den rheinisch-schwäbischen Meistern, so neigt auch der Tuchermeister zu dunkleren schwereren und kühleren Farben; die für die M. des 15. Jhhs. bezeichnende Damaszierung des Goldgrundes mit großen Mustern ist besonders ausgeprägt; schwungvolle lappige Distelranken und als oberer Abschluß Maßwerkbaldachine füllen die Flächen hinter den Figuren und geben im Verein mit der Vermeidung jeglichen überflüssigen Beiwerks und mit der noch stark flächenhaften Haltung den Eindruck strenger Feierlichkeit und Religiosität.



40. Oberrheinisch-schwäbischer Meister um 1440: Dame aus einem Kartenspiel. Stuttgart, Altertumsmuseum

Dem Tuchermeister verwandte Charaktere sind der Meister eines Altarflügels mit Passionsszenen in noch altertümlichen dreiteiligen Baldachingehäusen in der Reglerkirche in Erfurt und der Urheber des großen Barbaraaltars von 1447 aus der Breslauer Barbarakirche im Museum für schlesische Altertümer in Breslau. Dieser Altar zeigt in der Mitte die großen Standfiguren der hl. Barbara und der Heiligen Felix und Adauctus, auf den Flügeln zwölf kleine Szenen aus der Legende der Heiligen, die Rückseite enthält in der Mitte eine große Kreuzesgruppe und Kreuzabnahme begleitet von je vier kleineren Bildern aus der Passion, auf den Rückseiten der äußeren Flügel Christus und Maria thronend. Die Figurenbildung schwankt zwischen den idealen Typen der älteren Richtung und neuzeitigen Charaktergestalten; die Frauen mit sanft ovalen Köpfen gehören mehr zur ersteren Familie, während Soldaten, Henker und Knechte dem rauheren Geschlecht der Zeit entstammen; vor gewaltsamen Gebärden in den Marterszenen schreckt der Meister nicht zurück. Reizend ist der reiche Blumenflor, der den Boden in den landschaftlichen Bildern bedeckt. Der Goldgrund auf den Innenflügeln ist wieder mit lappigen Blattranken damasziert. Die Farbe, fast noch reine Tempera, ist durchsichtig und klar und erinnert mehr an die ältere niederdeutsche Schule (z. B. das Moosgrün), wie überhaupt dieser tüchtige, zweifellos einheimische Meister — in Breslau bestand nach Ausweis anderer Bilder des Museums während der 1. H. des 15. Jhhs. eine leistungsfähige Malerschule — keineswegs allein aus der Nürnberger Schule hergeleitet werden kann oder gar ihr nach Thode zuzurechnen ist. In der Richtung des Tuchermeisters arbeitet in Nürnberg auch der Meister des Wolfgangaltars in S. Lorenz, dem u. a. noch ein Flügelaltar im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, eine Gedächtnistafel für den 1449 im Kampfe gegen Albrecht Achilles gefallenen Anton Imhof nahestehen.

Wie lange noch in den Oberitalien nähergelegenen südostdeutschen Alpenlandschaften die hier in der ersten H. des Jhhs. so mächtige italienisierende Richtung (vgl. Seite 229 ff.) in Geltung blieb, beweisen die beiden Kalvarienbergdarstellungen des Konrad Laib von Salzburg, deren eine mit der Inschrift: „d. Pfenning 1449 als ich chun“ auf einem Pferdegeschirr in der Wiener Kais. Gemäldegalerie (Abb. 39), deren andere sehr ähnliche im Dom in Graz in Steiermark ist und gar erst die Jahreszahl 1457 — dieselbe also wie der Sterzinger Altar — trägt. Mit der Altsalzburger Schule um 1400, deren Hauptdenkmal



41. Oberrheinisch-schwäbischer Meister um 1430: Aus Richenthals Konzilschronik. Konstanz, Rosgartenmuseum

der Pähler Altar im Bayerischen Nationalmuseum in München ist, verknüpfen diese Laibschen Tafeln einige um 1430 entstandene Salzburger Bilder, z. B. das Rauchenbergsche Votivbild in Freising, namentlich der figurenreiche Kalvarienberg in Altmühldorf, der Flügelaltar aus Hallein im Salzburger Museum mit der Anbetung der Könige und die beiden Passionsbilder in Laufen an der Salzach und in S. Florian. In den figurenreichen Golgatha-Bildern Laibs waltet die innigste Berührung mit den oberitalienischen, speziell den Veroneser und Paduaner Malereien der 1. H. des 15. Jhhs., mit der Schule des Altichiero und Zevio. Die trefflich gezeichneten, in reich vergoldetem Geschirr prangenden Pferde und Maulesel erinnern an den großen Veroneser Tiermaler Pisanello. Auch das weiche Impasto der Farben kommt aus dieser Schule her, während die Wiedergabe der Lichteffekte an Rüstungen und Metallgerät auf die Bekanntschaft mit den Errungenschaften des niederländischen Naturalismus schließen läßt. Der Goldgrund ist wiederum mit großen Granatapfelmustern damasziert.

Als Beispiel des Nachwirkens der Schule des Konrad Witz' in den oberrheinischen Gebieten bis in die Jahrhundertmitte sei die aus Rheinau stammende, mit dem Wappen der Familie Oning und der Jahreszahl 1449 versehene Tafel mit figurenreicher Kalvarienbergdarstellung in der Schaffhausener Altertumsammlung nachgetragen. Auch in dem aus der Gegend von Konstanz stammenden kleinen Altar mit der Kreuzesgruppe und statuarischen Heiligengestalten auf den Flügeln in der Großherzogl. Gemäldegalerie in Karlsruhe ist der Stil des bodenständigen Naturalismus der oberrheinisch-schwäbischen Landschaft noch wirksam. Die in pelzgefaßte Granatstoffe gekleideten Figuren sind noch untersetzt, feierlich-streng in der Haltung, und der Goldgrund ist mit einem stark vertieften gotischen Granatdamast sehr schöner Zeichnung gemustert.

Zum Schluß dieses Abschnittes ist ein kurzer Blick den außerhalb der Tafelmalerei gelegenen Gebieten der malerischen Künste zu widmen. Auch in ihnen äußert sich natürlich seit den dreißiger Jahren des 15. Jhhs. der Umschwung zum Naturalismus. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Zeit die Buchmalerei im Südwesten Deutschlands.

Die sorgfältige, mit Gold gehöhte Deckfarbenmalerei, die noch in der Toggenburgbibel des Berliner Kupferstichkabinetts um 1411 ein treffliches Werk der Bodenseegegend aufweisen kann (weitere Denkmale der bayerisch-österreichischen Buchmalerei derart siehe auf Seite 220 ff. des 1. Bandes) tritt allerdings bald völlig zurück gegenüber der leicht mit Wasserfarben getönten flotten Federzeichnung. Aus dem Süden Schwabens nennen wir als charaktervolle Vertreter dieses Zweiges die Illustrationen von Ulrich von Richenthals Chronik des Konstanzer Konzils um 1430 in Konstanz und in Aulendorf (Abb. 41), die oben schon gestreift wurden, und das Talhoffer Fechtbuch von 1443 in Gotha. Die häufigeren Wiederholungen der Zeichnungen — das Talhoffersche-Fechtbuch hat z. B. sein Vorbild bereits in einer Handschrift von 1389 — lassen erkennen, daß die Schreib- und Malstuben, die sich mit dem Herstellen von illustrierten Handschriften befaßten, ihre Vorlagen fabrikmäßig wiederholten. Dadurch erklärt sich auch der Umstand, daß altertümliche Stilelemente, namentlich die flächige raumlose Kompositionsweise hier jetzt noch nachwirken, und daß



42. Baseler Wirkteppich aus Kloster Muri um 1430. Gries bei Bozen, Kloster

sich die Wendung der Zeit auf die Schilderung der umgebenden Natur stärker nur im einzelnen, in den Köpfen, den Pferden und Trachten äußert. Weitere süddeutsche Handschriften der vierziger Jahre von kunstgeschichtlichem Wert sind die Handschrift der Bibliothek zu Kassel mit Planetenbildern von 1445 und Hartliebs Handschrift über Angriff und Verteidigung fester Plätze um 1440, im Besitz von Rosenthal in München. Endlich verdienen die aus der Schreibstube des Diebolt Lauber in Hagenau im Eisaß zwischen 1427 bis 1467 hervorgegangenen, mit Federzeichnungen ähnlich den obigen geschmückten Handschriften Erwähnung. Die umfangreiche Sammlung ist lehrreich für die Kenntnis der geistigen Interessen der Besteller, die sich aus fürstlichen, adligen und besseren Bürgerkreisen Südwestdeutschlands zusammensetzen. Neben den Historienbibeln werden Dichtungen und Schriften der mittelhochdeutschen Literatur abgeschrieben und illustriert, die schon in der schwäbisch-rheinischen Handschriftenillustration des 14. Jhhs. eine so wichtige Rolle spielten: Konrad von Würzburg, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Wirnt von Grafenbergs Wigalois, ferner Megenbergs Buch der Natur, der Schachzabel und Reimchroniken. Die Illustrationen sind zwar meistens handwerklich, aber wichtig ist diese Gruppe oberdeutscher Handschriften, weil sie die Vorläuferin des in den sechziger Jahren beginnenden gedruckten und mit Holzschnitten verzierten oberdeutschen Buches ist. Die Zeichnungen der Richenthalschen Konzilchronik sind z. B. in den siebziger Jahren als Holzschnitte erschienen.

Auf die wichtige Rolle, die das südliche Deutschland in der damals beginnenden Entwicklung des Kupferstiches gespielt hat, wurde oben hingewiesen. Als das frühest datierte Werk dieser Kunst sei hier noch die mit der Jahreszahl 1446 versehene kleine Passion im Berliner Kupferstichkabinett verzeichnet, die wahrscheinlich in Nürnberg entstand. Im Anschluß an den genannten, am Oberrhein angesessenen Kupferstecher, den Meister der Spielkarten, in dem der vorhin geschilderte Stil der südwestdeutschen Federzeichnung seine schönste Blüte entfaltet, verdient noch das köstliche, in Deckfarben gemalte Kartenspiel in der Stuttgarter Altertümersammlung Erwähnung (Abb. 40). Hier erscheinen ähnlich wie auf den gestochenen Spielkarten Herren und Damen in den höfischen Trachten um 1440 bis 50, jugendlich reizende Gestalten,

zuweilen von Tieren begleitet, auf einem liebevoll gemalten blumenreichen Rasen. Der Zusammenhang mit der mehr lieblichen Minnekunst des Oberrheins, aus der die Solothurner Madonna (vgl. Abb. Bd. II) und das Frankfurter Liebesgärtlein hervorgingen, ist deutlich. Aus dem Kunstkreis des Spielkartenmeisters stammen endlich auch einige entzückende wollgewirkte oberrheinische, vermutlich in Basel gefertigte Wandbehänge. Sie stellen Mädchen und Jünglinge mit Fabeltieren in Minnegesprächen dar, auch wilde Männer u. dergl.; der Grund besteht aus Blumenranken oder den um 1440—50 in den Hintergründen der Tafelmalerei wahrzunehmenden Granatmustern (Abb. 42). Beispiele in Basel, in Gries bei Bozen aus dem Schweizer Kloster Muri, in den Kunstgewerbemuseen von Berlin, Frankfurt und in Sigmaringen. Die Bildteppiche wurden als Rücklaken hinter den Wandbänken aufgehängt, sie sind für die Gesamtgeschichte der oberdeutschen Malerei wertvoll, da sie den Stil der fast gänzlich zugrunde gegangenen Wandmalerei des 15. Jhhs. in Burgen und Patrizierhäusern vergegenwärtigen.

Die oberdeutsche Malerei des zweiten Drittels des 15. Jhhs. teilt sich also deutlich in zwei Richtungen. Die eine bewahrt sich stärker das Linien- und Flächenempfinden der voraufgehenden idealisierenden Epoche — sie wird durch Moser, Konrad Laib, durch den Spielkartenmeister und die oberrheinischen Bildwirkereien bezeichnet, die andere vorwärtsstrebende sucht unter fast völliger, oft rücksichtsloser Preisgabe des dekorativen Schönheitskanons der Gotik die realistische körperhafte Wiedergabe der Erscheinung: Witz, Multscher, der Tuchermeister sind ihre Führer. Eine gemeinsame Grundtendenz aber läßt sich als Ausdruck eines durchgehenden neuen Zeitfühlens erkennen. Das ist der Drang nach Bewältigung des Raumes, nach Überwindung des Flachen. Damit hängt das Erwachen des Blickes für die Landschaft aufs innigste zusammen, das besonders im Bodensee- und Oberrheingebiet stattfindet. Wir haben hier den Punkt, wo sich die Malerei der Herrschaft der Architektur entwindet, unter der sie seit dem hohen Mittelalter gewesen war. Rein äußerlich bekundet sich das in dem Zurücktreten der Wandmalerei, die ja noch in den ersten Jahrzehnten des 15. Jhhs. sowohl am Bodensee, wie in Nordschwaben, in Nürnberg wie in den Tiroler und österreichischen Ländern die ausgebreitetste Pflege gefunden hatte. Das Tafelbild tritt in den Vordergrund. Ganz gewiß ist es, daß dieser Umbildung oder vielmehr Erweckung des Raumempfindens in der Malerei eine entscheidende Umwandlung des Raumgefühls und -gestaltens in der Baukunst voraufgegangen sein muß. Tatsächlich hat sich in der oberdeutschen Baukünstlergeneration um 1400 die tiefgreifende Umwälzung von dem energisch aufwärtsstrebenden, organisch gegliederten Raumkörper der Hochgotik zu dem kompakten, ruhig umschlossenen Raumbilde der Spätgotik vollzogen. Es genügt, den Meister des Ulmer Münsters Ulrich von Ensingen († 1416) und seine Söhne, die Schöpfer des Berner Münsters, sowie die Meister der Landshuter St. Martinskirche (1400) und der Frauenkirche in Ingolstadt (1425) und anderer Frühwerke des bayerischen Hallenbaus zu erwähnen, um anzudeuten, was damit gemeint ist. Die Umwälzung der oberdeutschen Malerei zum Naturalismus entspringt somit einer allgemeinen inneren Wandlung im Kunstleben der Nation; in gewissem Sinne kann man sie eine Evolution, eine Entfaltung aus eigener Kraft nennen, „von bodenständigen Anfängen“ sprechen, und die früher als notwendig vorausgesetzte Einwirkung der Niederländer tritt in den Hintergrund. Aber nicht zu leugnen ist, daß die niederländischen Zeitgenossen, die Eycks, Roger und der Flémallemeister, sich doch in viel stärkerer Weise unabhängig von der gotischen Architektur gemacht, und das eigentlich Bildmäßige errungen haben.

IX.
Der spätgotische Naturalismus im letzten Drittel des 15. Jhhs.

Einleitung.

Die oberdeutsche Malergeneration des zweiten Drittels des 15. Jhhs., an deren Spitze Witz, Multscher, der Spielkartenmeister, der Meister des Tucherschen Altars u. a. standen, hat die ideale verklärende, dekorative Stilrichtung der voraufgehenden Zeit überwunden und den Weg zur Darstellung der im Lichte scheinenden körperhaft-räumlichen Welt gefunden. Zwischen den Jahren 1450 und 1460 tritt aber, ganz ähnlich wie in Köln nach Stephan Lochners Tode (1451), ein Stillstand in der künstlerischen Fortentwicklung ein. In den unruhvollen Jahren nach dem Baseler Konzil (1449), mit dem Regierungsbeginn Kaiser Friedrichs III. scheint sich eine Ermattung des künstlerischen Strebens zu bemächtigen. Die große Seltenheit von Tafelbildern gerade dieser Jahre bekundet die Schwere der Zeit, in der Oberdeutschland von zahlreichen Fehden, unter denen die des Markgrafen Albrecht Achilles mit den Nürnbergern die heftigste war, heimgesucht wurde. Was wir an Werken nach der Mitte des Jahrhunderts ansetzen können, bewegt sich in äußerlicher Wiederholung von naturalistischen Einzelzügen, wie sie die vorige Zeit aufgebracht, ohne daß ein energisches Weiterstreben zu beobachten wäre. Beachtenswerte Beispiele dieser Übergangszeit in Schwaben sind z. B. die Altarflügel aus Rieden bei Hall in der Stuttgarter Gemäldegalerie mit Bildern aus dem Marienleben, die Anbetung der Könige und der hl. Georg zu Pferde auf dem Altar der Kirche zu Scharenstetten bei Blaubeuren von einem Nachfolger Multschers; Tod und Krönung Marias und Anbetung der Könige vom Meister der Sammlung auf Schloß Lichtenstein (Herzog von Urach), ebendort die beiden Tafeln mit dem knienden Herzog Ulrich von Württemberg und seinen drei Frauen und die edle, aus Multschers Nachfolge hervorgegangene Passionsgruppe mit kniender Stifterin in der Liechtensteingalerie in Wien; fortgeschrittener im Sinne des Naturalismus die Anbetung der Könige und Anbetung des Kindes mit reizvollen heimischen Landschaftshintergründen von einem schwäbischen Meister um 1450—60 im Augsburger Maximiliansmuseum (Bd. I, Abb. 114). Aus Nürnberg führen wir den Löffelholzaltar in der Sebalduskirche von 1453 an, der im geschnitzten Mittelschrein Szenen aus dem Leben der Katharina und ebensolche nebst der Anbetung der Könige und dem hl. Georg auf den gemalten Flügeln enthält. Geringe Raumdurchbildung ist fast allen oberdeutschen Malerwerken gegen 1460 gemeinsam. Kein Zweifel: im Zusammenhang der kunstgeschichtlichen Gesamtentwicklung betrachtet sind die Bestrebungen der Zeitgenossen des Witz und Multscher nur Ansätze geblieben, die keine organische Fortbildung gefunden haben. Wie schon häufig, so bedurfte die deutsche Kunst auch jetzt abermals eines Impulses von außen. Eine neue, stärkere Welle des niederländischen Naturalismus mußte kommen, um das festgefahrene Schiff flottzumachen. Erst das Vorbild der Niederländer riß die deutschen Meister zu erneuter lebhafterer Vertiefung in die Natur hin. Wie am Niederrhein der Meister des Marienlebens (Bd. II, S. 438) am Anfang der sechziger Jahre den Stil der nach-eyckschen flandrischen Malergeneration, des Roger van der Weyden und des Dirk Bouts einführt: so erscheinen gleichzeitig im Süden Deutschlands an weit entfernten Stellen Bahnbrecher



43. Caspar Isenmann von Colmar 1462—65: Geißelung Christi. Colmar, Museum

oder Übermittler der neuen Botschaft, die vorher bereits als eine mehr allgemeine Kunde durch die oberdeutschen Werkstätten gegangen war: die wichtigsten Künstler des Neuen sind: Isenmann im Elsaß, Herlin und Schüchlin in Schwaben und Hans Pleydenwurf in Nürnberg. Zweifellos haben diese in den Niederlanden selbst vor den Bildern Rogers und seiner Schule studiert. Die in der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. kraftvoll erblühenden Handelsbeziehungen zwischen den oberdeutschen Reichsstädten und den großen Städten der Niederlande haben solchen künstlerischen Verkehr befördert. In der gleichen Zeit, um 1455, ging z. B. Albrecht Dürers Vater, der Goldschmied Albrecht Dürer, in die Lehre nach den Niederlanden zu den großen Meistern, wie uns der Sohn berichtet. Auch kamen niederländische Künstler nach Oberdeutschland, so Hans von Mecheln nach dem Elsaß und Nicolaus Lerch von Leyden nach Straßburg und Wien. Er regte die oberrheinische, die schwäbische und indirekt auch die Nürnberger, ferner die Bildhauerkunst der Donaulande im Sinne des spätgotischen Naturalismus an. Endlich wurden Altarwerke — wie der Fronaltar von S. Ulrich 1455 — und andere Kunstwerke, namentlich Gobelins und Silberarbeiten aus Flandern nach Oberdeutschland eingeführt.

Abgesehen von der überlegenen malerischen Begabung hat die Konzentration des Kunstlebens der Niederlande um einen Mittelpunkt, den reichen burgundischen Herzogshof, bewirkt, daß sich hier die Kunst im Zusammenhang organisch entwickeln konnte. In Oberdeutschland dagegen hatte es in der ersten Hälfte des 15. Jhhs. an seßhaften Künstlern gefehlt; wie die



44. Caspar Isenmann von Colmar 1462—1465: Passionsszenen. Colmar, Museum

Steinmetzen und Glasmaler zogen auch die Tafelmaler, fahrenden Leuten gleich, auf der Suche nach Aufträgen umher. C. Witz ist dafür ein Beispiel. Jetzt treten eine Reihe weit zerstreuter Städte auf — Colmar, Straßburg im Elsaß, Ulm und Nördlingen, später Augsburg in Schwaben, Nürnberg, München, Salzburg, um einige wichtigere zu nennen — in denen sich eine parallele Entwicklung beobachten läßt: aber die Ansammlung der künstlerischen Kräfte auf einen Punkt, und die Vereinigung der Bestrebungen auf ein Ziel, die erst einen Stil gebären können, suchen wir umsonst.

Das Kunstleben Oberdeutschlands in der fraglichen Zeit ist ein Spiegelbild der politischen Zustände dieser deutschen Kernlande unter Friedrichs III. Regierung (1440—1493). Während in Frankreich, England und Spanien in der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. die Grundlagen zu nationalen Monarchien entstehen, scheint Süddeutschland in eine große Zahl von Dynastien, geistlichen Herrschaften, Ständen, Herren und Reichsstädten auseinanderzustreben, die in jahrelangen Fehden — als gäbe es kein Oberhaupt des Reiches mehr — gegeneinander wüten. Als Horte und Förderer der Kunst erlangen die erstarkenden Reichsstädte ausschlaggebende Bedeutung. Ein äußerst lebendiges Streben im Einzelnen und Individuellen, bei starkem Mangel durchgehender geistiger und politischer Strömungen, ist das Kennzeichen des öffentlichen Lebens Oberdeutschlands dieser Zeit. Im Schlußabsatz dieses Kapitels werden die analogen Züge in der Malerei erscheinen.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte als Hauptaufgabe die Ausschmückung der großen städtischen Münster- und Pfarrkirchen, deren Bau in dieser Zeit beendet wurde. Der Malerei fiel die Bemalung der großen, reich mit Schnitzwerk geschmückten Altarschreine zu. Mit der Holzbildhauerei werden wir sie, wie schon bei Multscher, fürderhin in innigster



45. Meister E S von 1466: Christuskind im Bade. Kupferstich. B. 85

Verbindung wirken sehen. Der Tafelmalerei ebenbürtig an Bedeutung ist die Glasmalerei der Spätgotik in Oberdeutschland. Eine große Tätigkeit entfaltete sich auch in den graphischen Künsten, in der Handschriftenillustration, die namentlich in den rheinschwäbischen Landschaften erblühte, im Kupferstich und namentlich im Holzschnitt, der im Verein mit dem Buchdruck in den oberdeutschen Städten, voran in Ulm, seit den 70er Jahren eine ungeahnte Verbreitung fand und auf das geistige Leben weiter Volkskreise Einwirkung gewinnen mußte. Endlich ist die Blüte der Bildwirkerei, die namentlich am Oberrhein zu suchen ist, nicht zu vergessen.

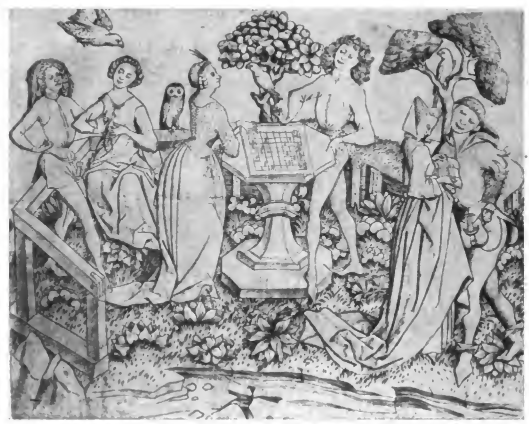
Ober- und Mittelrhein.

Eine natürliche Einfallpforte des niederländischen Einflusses scheint das an das burgundische Herzogtum grenzende Elsaß gewesen zu sein. Fast gleichzeitig mit dem Bildhauer Nicolaus Lerch von Leyden (1463), dessen beide in Gipsabgüssen im Straßburger Frauenhaus erhaltenen Büsten an der Spitze der spätgotischen realistischen Porträtplastik Oberdeutschlands stehen, tritt in dem, 1462—65 für die Martinskirche in Colmar gemalten Altar des Caspar Isenmann der unmittelbare Einfluß des Roger van der Weyden hervor (Abb. 43, 44). Urkundlich sind der Aufenthalt eines Malers Hans von Mecheln im Elsaß von 1460—64 und Beziehungen dieses Meisters zu Isenmann in Colmar überliefert. Ganz ähnlich wie in denselben Jahren der Meister des Marienlebens am Niederrhein, so verteilt auch Isenmann auf seinen jetzt im Colmarer Museum befindlichen breitgezogenen Passionsszenen die Gestalten locker über die Fläche, die Gebundenheit der älteren Richtung auflösend. Die hageren schlanken Gestalten stehen vereinzelt in den nackten, von kahlen, spärlich bewaldeten Hügeln begrenzten Landschaften, die von Schlängelwegen durchzogen sind und sich in stillen Linien, selten von fernen Stadtansichten unterbrochen, gegen den Goldgrund abheben. Mit dem Marienlebenmeister verknüpft den Colmarer Meister auch die feierliche maßvolle Haltung der hl. Personen, die Beschränkung auf die wichtigsten Figuren der Handlung. In der Bewegung, namentlich der Schergen auf den Passionsbildern, ist er lebhafter wie der Niederrheinländer, insbesondere das tänzerartige Ausschreiten magerer, knappgewandeter Männergestalten ist bezeichnend; von größerem Liebreiz sind die aus dem Leben gegriffenen Frauengestalten mit rundlichen, von Flechten umwundenen Köpfen und pelzbesetzten Schnürleibchen, auch unter den Männerköpfen fällt eine Reihe breiter und knochiger Physiognomien durch ihren lebenswahren Charakter auf.

Gleichzeitig mit Isenmann tritt im Elsaß eine Glasmalerwerkstatt auf, deren Sitz wahrscheinlich in Straßburg war, die einen ganz ähnlichen naturalistischen Stil aufweist. Die Jahreszahl 1461 tragen die Glasgemälde im Chor der Kirche in Walburg bei Straßburg, deren dem Isenmann verwandte Passionsdarstellungen als früheste Beispiele farbige, mit großen Granatapfelmustern verzierte Hintergründe zeigen. Feurige bunte Gläser und kraftvolle Schwarzlotmodellierung ist diesen Fenstergruppen eigentümlich; ebenso wie die kräftigbunten, stark modellierten Ölfarben in der Tafelmalerei nun herrschend werden. Aus dieser Glasmalerwerkstatt geht der fruchtbarste süddeutsche Glasmaler Hans Wild hervor, dessen schönste Leistung in Straßburg selbst, die Glasgemälde von 1480 in der Magdalenenkirche vor einigen Jahren durch Feuer zugrunde gegangen sind. Keine Stadt hat überhaupt so viel wie Straßburg von den Erzeugnissen seiner älteren Kunst eingebüßt. Und dabei ist die Stadt, schon als Hauptort der deutschen Steinmetzenhütten, zweifellos das wichtigste Zentrum der Kunst im Südwesten Deutschlands gewesen; auch Dürer fand hier bei seiner Wanderung Anfang der neunziger Jahre einen Lehrer.

Endlich gingen aus Klöstern Straßburgs und der Nachbarschaft eine Reihe durch anmutige Erzählung ausgezeichneter gewirkter Bildteppiche mit Heiligenlegenden und Minnepoesien hervor, deren noch eine Anzahl im Kloster Odilienberg und in Straßburg und anderwärts erhalten sind. In diesen Bildteppichen und noch mehr in einzelnen Elsässer Glasgemälden der siebziger Jahre, z. B. einem solchen in St. Georg in Schlettstadt, in einigen Stifterfiguren im Clunymuseum und in Passionsszenen in der oberen Pfarrkirche in Zabern kann man eine Berührung mit dem Meister E S von 1460 wahrnehmen.

Der Meister E S, dieser ungemein fruchtbare und anmutige Kupferstecher, nach dem Buchstaben auf einzelnen seiner Blätter genannt, war von etwa 1460—80 am Oberrhein, in dem südlichen Schwaben, vielleicht in Straßburg und Basel tätig. Isenmanns hagere, elegante, mit übereinandergestellten Beinen einhertänzelnde Modegestalten, die hübschen Frauen mit aufgeflochtenen Zöpfen, der scharfe Faltenstil finden sich auch in den Stichen des Meisters E S (Abb. 45, 46). Ein Zusammenhang besteht auch zwischen ihm und dem früher genannten Spielkartenmeister, der ebenfalls am Oberrhein um die Jahrhundertmitte gewirkt hatte. Ein Vergleich zwischen beiden Stechern macht aber die um 1450—60 eingetretene Stilumwälzung offenbar: hagere, in den Gelenken zierlich bewegte, spitzig einherschreitende Jünglingsgestalten in kurzen knappen Wämsern, sich anschmiegenden Hosen und spitzen Schnabelschuhen, die Frauen mit engen Ärmeln, hohen zugespitzten, die kleinen Brüste zeigenden Leibchen und faltenreichen, vorn aufgerafften Röcken treten an die Stelle der untersetzten, viel schlichteren Figuren des Spielkartenmeisters. Eckig, in kleinen Brüchen geknickte Falten an Stelle der noch fließenden Gewandlinien. Die mit kleinen Strichen und Häkchen modellierende Kupferstichtechnik geht über den Spielkartenmeister in der Tonwirkung hinaus. Neben das religiöse Stoffgebiet (Bd. I, Abb. 115) stellen sich ebenbürtig die weltlichen Gegenstände. Namentlich sind es Minneszenen, Bilder aus dem Leben der ritterlichen und patrizischen Gesellschaft, Jünglinge und Mädchen beim Minnespiel, Wappenhalter, Kartenspiele, Tiere, Vögel usw. Hier kommt das rege Naturgefühl der Zeit, ihr Sinn für das einzelne, die erwachte Freude am Alltäglichen, an der eigenen Erscheinung in köstlicher Weise zu Worte. Eine Anzahl von Goldschmiedeentwürfen des Meisters E S — darunter eine große Monstranz im Berliner Kupferstichkabinett —, deutet auf die enge Beziehung der oberrheinischen Kupferstiche zu den Goldschmieden hin. Die Erfindung des Kupferstichs ist wahrscheinlich in oberrheinischen Goldschmiedwerkstätten erfolgt, zunächst wurden hier Abdrücke von Metallgravierungen ohne



46. Meister ES von 1466: Minneszene. Kupferstich

Absicht der Vervielfältigung hergestellt. Eine bestimmte Gruppe zylinderförmiger, nach oben erweiterter Deckelbecher auf drei Füßen mit Gravierung und Schmelzmalerei scheint mit der Werkstatt des Meisters ES zusammenzuhängen. Einige befanden sich im Besitz Kaiser Friedrichs III., der, ein Prototyp seiner Zeit, eine kindliche Liebhaberei für Prunkgefäße, Kleinodien und Edelsteine hatte. Die Verbindung der zeichnenden Künste mit der Goldschmiede- und Gravierkunst hat zur Ausbildung des zierlichen scharfen und kniffeligen spätgotischen Stils in der oberdeutschen Malerei beigetragen.

Auch auf die Kunsttätigkeit in der Nordschweiz hat die Kunst des Meisters ES eingewirkt; ist doch sein Hauptstich, die Madonna von Einsiedeln von 1466 in spätgotischem maßwerkverziertem Chorgehäuse, ein Wallfahrtsblatt dieses Schweizer Klosters gewesen. Eine Reihe von Baseler Bildwirkereien der siebziger bis achtziger Jahre mit Fabeltieren, Jünglingen und Mädchen und Minneszenen usw. steht seinem Stil so nahe, daß bei den besten Stücken (wie dem langen Laken im Besitz von Herrn Engel Groß in Thonon in der französischen Schweiz, Abb. 47) an Vorzeichnungen des Künstlers zu denken ist. Die Hintergründe werden hier häufig von Blumenstaketen gebildet, die bereits in der Madonna von Solothurn (Abb. Bd. 2) auftreten. In diesen farbenbunten Wollwirkereien waltet eine köstliche Jugend- und Frühlingslust, ein frohes Naturgefühl; nicht nur in der Zeichnung der schlanken, knapp gekleideten Jungen und Mädchen mit blumenbekränztem Lockenhaar, auch in der Stilisierung von Pflanzen und Getier ist ein so energisches feines Gefühl für das Dekorative lebendig, daß man behaupten kann: darin offenbart sich der Geist der süddeutschen Spätgotik viel freier und stärker als in den mühsamen kirchlichen Tafelbildern. Auch die Nordschweizer Glasmalerei des letzten Drittels des 15. Jhhs., die in Basel und Zürich ihre Hauptsitze hatte, entwickelt



47. BaselerWirkteppichum 1470: Minneszene. Schloß Thonon, Besitzer Herr Engel Groß

sich im Anschluß an den Stil des Meisters ES. Neben vereinzelten früheren Vierpaßscheibchen mit wilden Männern und Tieren sind als Erzeugnisse von hohem künstlerischem Wert eine Anzahl meist rechteckiger „Standesscheiben" zu nennen mit den Wappen der verschiedenen „Orte", gehalten von sehnigen Landsknechten, geharnischten Rittern, Knappen und Edeldamen oder wilden Männern. Das Züricher Landesmuseum besitzt die schönste Sammlung dieser Art. Die Umrahmung mit Strebepfeilern und gotischen Flachbögen wie die damaszierten farbigen Hintergründe beleuchten die enge Verbindung, in der die später zu so großer Selbstständigkeit gelangte „Schweizer Wappenscheibe" damals, um 1500, noch mit der kirchlichen Monumentalglasmalerei stand.

In der Handschriftenillustration, die ja auf die Kupferstichkunst von Einfluß war, stehen wiederum die oberrheinisch-schwäbischen Landschaften an erster Stelle, und auch auf diesem Gebiete beobachten wir um 1450 bis 1460 den Umschwung zum naturalistischen spätgotischen Stil unter der Führung des Meisters ES. Die Federzeichnung mit leichter



48. Oberrheinisch-schwäbischer Meister um 1460: Aus Richenthals Konzilschronik, Konstanz



49. Werkstatt des Meisters E S: Talhoffers Fechtbuch 1467. Gotha

Aquarellierung steht wieder im Vordergrunde. Zwei Handschriften aus diesem Jahrzehnt sind hier namentlich anzuführen, da sie im Thema Wiederholungen älterer, obengenannter Darstellungen sind: die späteren Illustrationen der Konstanzer Konzilschronik im Rosgartenmuseum in Konstanz (Abb. 48) von etwas flüchtiger Arbeit, und die künstlerisch höher stehende, 1467 für den Herzog Eberhard von Urach gefertigte Ausgabe des Talhofferschen Fechtbuches in Gotha (Abb. 49). Die energische Zeichnung der schlanken, stark bewegten Fechterpaare, die feine Schraffierung bekunden eine unleugbare Verwandtschaft mit den Stichen des Meisters E S. Von diesem sind auch einige Federzeichnungen erhalten.

Mit dem Stil der Federzeichnung hängt aber ferner der Holzschnitt zusammen, der jetzt zwischen 1460 und 1470 in das gedruckte Buch seinen Einzug hält und mit diesem zugleich die geschriebenen und gemalten Handschriften allmählich in den Hintergrund drängt.

Zuerst wurden die gedruckten Bücher nachträglich mit Initialen und Bildern bemalt; der Drucker sparte im Satzspiegel die Stellen für den Miniator aus; ein schönes Beispiel dieser Arbeit ist der 1465 von Peter Scheffer in Mainz gedruckte Justinian in der Aschaffenburger Schloßbibliothek. Die erste Anwendung der Holzstöcke in Gemeinschaft mit den beweglichen Lettern soll der Drucker Pfister in Bamberg gemacht haben; die von ihm gedruckten, mit künstlerisch geringwertigen Holzschnitten versehenen Bücher „Boners Edelstein“ 1461, die bekannte Fabelsammlung, und die vier Historien von Joseph, Daniel, Esther und Judith 1462 gelten als die frühsten Proben. Die erste Blütezeit des Buchholzschnittes beginnt um 1470; Ulm und Augsburg, die Vororte der schwäbischen Kunst, sind die bedeutendsten Mittelpunkte in dieser Zeit. Die Drucker Günther Zainer (1471—78), Joh. Zainer, Joh. Bämler (seit 1478), Hans Schönsperger (seit 1481), Erhardt Radtoldt (seit 1486) haben eine große Anzahl illustrierter Bücher herausgegeben. Die Bibel, religiös-philosophische Schriften, das Speculum humanae salvationis, die Geschichte Trojas, Boccaccio über die berühmten Weiber, besonders Fabeln (Äsop usw.) werden mit Holzschnitten erläutert. Eine kindliche Fabulier- und Erzählerlust ergeht sich darin; künstlerisch sind diese Holzschnitte meist primitiv; nur starke Umriße sind gegeben, ohne Schraffuren; der Haupteffekt beruht in dem dekorativen Zusammenwirken der Zeichnung mit dem kraftvoll schwarzen Satzspiegel (Abb. 50). Die Entwürfe zu diesen Holzschnitten wurden von den Brief- und Buchmalern geliefert; aber durch die fabrikmäßig hergestellten Holzschnitte ist der Stil der Zeichnung so sehr vergröbert, daß man umsonst nach individuellen Zügen sucht. Im allgemeinen herrscht eine dem Meister E S verwandte Stilrichtung; in einer Anzahl von Ulmer Drucken Johann Zainers um 1472 hat man Vorzeichnungen des jugendlichen Hausbuchmeisters festzustellen geglaubt.



50. Schwäbischer Meister: Holzschnitt aus Äsops Fabeln. Ulm, Joh. Zainer 1475

Der bedeutendste Meister der oberrheinisch-elsässischen Schule, Martin Schongauer in Kolmar, ist nicht nur für die Stilentwicklung am Oberrhein, sondern in ganz Oberdeutschland von entscheidendem Einfluß gewesen. Seine Kupferstiche sind in Maler-, Bildhauer- und Goldschmiedewerkstätten zahlreich als Vorlagen verwendet worden. Neben Dürer ist er der einzige altdeutsche Künstler, dessen Namen damals schon über die Alpen nach Italien gedrungen ist. Ausgehend von der Kunst Isenmanns und nicht ohne Berührung mit dem Meister E S hat er als erster das noch Starre, Steife und Gebundene dieser Generation ins Bewegte, Geschwungene, ja, wenigstens relativ, ins Malerische umgebildet und damit erst das Formgefühl der deutschen Spätgotik völlig entfesselt.

Geboren um 1445 in Augsburg als Sohn des Goldschmiedes Kaspar Schongauer, siedelte er mit seinem Vater frühzeitig nach Kolmar über. Dem Meister E S und später Albrecht Dürer ähnlich hat auch Martin ohne Zweifel den ersten Kunstunterricht in der väterlichen Goldschmiedewerkstatt erhalten. In der Malerei war sein erster Lehrer wahrscheinlich Kaspar Isenmann in Kolmar, durch den er alsbald auf Roger van der Weyden gewiesen wurde. In dessen Werkstatt — Roger selbst starb bereits 1466 — hat Schongauer die stärksten Eindrücke empfangen; schon der Lütticher Maler Lambert Lombard berichtet in einem Briefe um die M. des 16. Jhhs., Schongauer sei des großen Roger von Brügge Schüler gewesen. Lombard fügt hinzu, er stehe diesem im Kolorit aber nach. Schongauer hat in der Tat die Malweise Rogers ins Zeichnerische und dessen Formensprache ins Hagere und Scharfe umgestaltet. Seine erhaltenen Tafelbilder sind von größter Seltenheit. An der Spitze steht die einzig gesicherte große Tafel der Madonna im Rosenhag in der Martinskirche in Kolmar mit dem Datum 1473, also seiner Frühzeit angehörig (Abb. 51). In dem langgezogenen Gesicht mit schwermütig müde blickenden Augen und schmaler Nase, in den mageren bewegten Händen hält er an Rogers Typenbildung fest; die stark geschwungenen Falten aber offenbaren den Vertreter einer neuen Generation. Die dunklere und schwerere Modellierung der rötlichbraunen Fleischtöne und des leuchtend roten Mantels entfernt sich gleichfalls von der zarten kühlen Tönung Rogers. Die Madonna im himmlischen Garten, auf der Rasenbank mit der Rosenhecke dahinter, ist übrigens ein altes Motiv der rheinischen Malerei, und



51. Martin Schongauer: Maria im Rosenhag 1473. Kolmar, St. Martin



53. Martin Schongauer um 1490: Die große Kreuztragung. Kupferstich. Rechte Hälfte



52. Martin Schongauer: Zwei Krieger. Kupferstich

mochte sich am Oberrhein — wo Straßburg der Mittelpunkt der Mystik gewesen war — besonderer Beliebtheit erfreuen. Die goldschmiedeartige Feinheit in der Zeichnung der Rosenranken und der Vögel und der Kräuter und Gräser verkündet eine gesteigerte Versenkung in das Einzelne der Natur.

Unter den weiteren, dem Schongauer zugeschriebenen Tafelbildern sind voranzustellen zwei schmale Flügel eines Altars aus der Antoniterpräzeptorei in Isenheim, jetzt im Kolmarer Museum, der hl. Antonius mit dem Stifter, Maria mit dem Kinde und rückseits die Verkündigung. Aus der Dominikanerkirche in Kolmar stammt die Folge von Passionsszenen im Kolmarer Museum, die aber im wesentlichen Gesellenarbeit ist; nur die Abnahme vom Kreuz und die Kreuzigung zeugen nach Waagen, dem Altmeister der Forschung auf dem Gebiete der oberdeutschen Malerei, für eigenhändige Mitarbeit. Ikonographisch bemerkenswert ist die Jagd nach dem Einhorn mit den symbolischen Hunden; es springt in den Schoß der im umschlossenen Garten sitzenden, von alttestamentarischen Vorzeichen der unbefleckten Empfängnis umgebenen Maria; dieser Gegenstand der Mystik findet sich öfter am Oberrhein, so auf Bildteppichen der Zeit. Unter den Bildern kleineren Formates haben bestimmten Anspruch auf Eigenhändigkeit die hl. Familien in den Galerien von Wien und München und das Flügelaltärchen mit der Anbetung der Hirten (Bd. I, Abb. 118) und Passionsszenen auf den Flügeln im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Die kräftigen glänzenden Farben, namentlich das bräunliche Rot der Fleischtöne bei den Männern und das leuchtende Rot der Madonna im Rosenhag, desgleichen die starke Betonung der Umrisse kehren durchgängig wieder. Keines Meisters Kupferstiche vor Dürer sind so häufig von oberdeutschen Malern und Holzschnitzern kopiert worden, wie die Schongauers, und lange Zeit sind ihm von der Lokalforschung derartige, oft handwerksmäßige Arbeiten selbst zugeschrieben worden; ein bekanntes Beispiel ist das sogenannte Schongaueraltärchen im Ulmer Münster.

Schongauers Stärke liegt in seiner Zeichnung. Sie entfaltet ihre ganze Fülle und ihren Reichtum erst im Kupferstich. Hier müssen wir auf eine Würdigung seines 115 Blätter umfassenden Kupferstichwerks verzichten und uns mit wenigen Andeutungen begnügen, um die Bedeutung seiner Stiche in dem Zusammenhang der Stilentwicklung der oberdeutschen Spätgotik zu beleuchten. Von der zaghaft zeichnenden, durch zarte Strichelung modellierenden Arbeitsweise des Meisters E S gelangt er zu einem kraftvoll scharfen zügigen Strich, der besonders das Knorrig-Kernige in den Naturbildungen hervorhebt; in der Modellierung kommt er zu einer Abstufung der Töne: mit leichten Häkchen, mit Strichlagen mittlerer Helligkeit und mit tiefsten, fast schwarz wirkenden Kreuzschraffuren vermag er als erster Licht- und Schattenwirkungen nicht nur in vollster Kraft, sondern auch Reflexlichter, das Spiel des Lichtes auf den Muskeln, auf Stoffen und Pelz und auf Metallgegenständen wiederzugeben; das „Metallische" des Kupferstichs findet sich zuerst bei ihm; im Kupferstich ist er der unmittelbare Vorläufer Dürers. Nicht gering ist seine Erfindungsgabe, namentlich in den Passionsszenen, und sie haben daher auch eine ungemein häufige Wiederholung gefunden. Der ausgeprägte Sinn für das Charakteristische spricht sich besonders in den markigen knorrigen Henker- und Soldatengestalten aus; die große Kreuztragung (Abb. 53) enthält eine Fülle solcher Figuren; die Komposition des breit entwickelten Zuges ist nicht ohne Schwung; die Gabe der dramatischen Erzählung, die Schongauer hier entfaltet, läßt alles, was seine Lehrer Isenmann und Roger bieten, hinter sich. In dem lebhaften Spiel der Helligkeiten und tiefen Schwärzen ist gerade dieses Blatt ein Markstein der malerischen Unruhe, die gegen das letzte Jahrzehnt des 15. Jhhs. die oberdeutsche Kunst durchdringt. Bei alledem ist aber Schongauer in der Ausbildung der Linie nicht zurückgeblieben. In der Linie

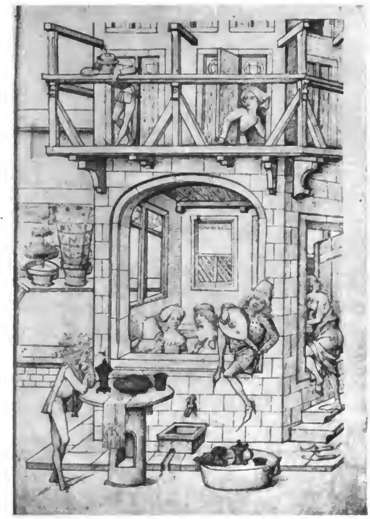
sucht er den gedrängtesten Ausdruck zu geben. Knochen, Muskeln, Falten, Haare, selbst die dürren Bäume und die Gräser und Kräuter nehmen an dem bewegten Linienspiel teil. Die Figuren werden übertrieben hager, die Falten übertrieben knittrig gezeichnet. Er geht darin bis zum Virtuosenhaften, ja Manierierten. In den Marienbildern fällt dieser Gegensatz zwischen den zierlich gebildeten Köpfen und Händen und dem überreichen Faltenschwulst am stärksten auf (Bd. I, Abb. 74, 76). Seine innige Naturversenkung kommt in den kleinen Genreblättern, den beiden Kriegern, den prügelnden Goldschmiedeknaben, der zum Markt ziehenden Familie, namentlich in den Blumenornamenten — wie dem Blatt mit den Hopfenranken — zum Vorschein (Abb. 52). Die Entwürfe für Goldschmiedearbeiten (z. B. eine Patene und ein Weihrauchfaß) lassen die nahe Verbindung des Künstlers mit diesem Handwerk noch in späterer Zeit erkennen. Seine Brüder waren Goldschmiede. Durch den Bruder Ludwig, der 1479 nach Ulm übersiedelte, scheint Schongauers Stil nach Schwaben Verbreitung gefunden zu haben. Die Arbeiten Stockers in Ulm ebenso wie Wolgemuts Werke aus den achtziger Jahren und später zeigen seinen Einfluß. Auch Burgkmair hat, nach dem Bildnis Schongauers von seiner Hand in der Münchener Pinakothek zu urteilen, die Werkstatt des Meisters in jungen Jahren besucht Im Jahre 1489 siedelte Schongauer nach Breisach über, wo er 1491 starb. Dürer, der hauptsächlich, um seine Kunst zu studieren, nach dem Oberrhein kam, fand ihn nicht mehr unter den Lebenden. Von seiner Hand und Schule haben sich auch eine Reihe Federzeichnungen erhalten, die in der kraftvollen Kreuzschraffierung den Kupferstichen nahestehen.



54. Martin Schongauer: Wappenhalterin. Kupferstich

Dem Schongauer in seiner graphischen Tätigkeit gleichkommend an Fruchtbarkeit und künstlerischer Bedeutung ist sein in Schwaben und am Mittelrhein tätiger Zeitgenosse, der Meister des Hausbuchs. Die originelle Persönlichkeit dieses nach dem mittelalterlichen Hausbuch im Besitz des Fürsten Waldburg-Wolfegg-Waldsee auf dem Schloß Wolfegg in Südschwaben genannten anonymen Meisters ist erst in dem letzten Jahrzehnt nach ihrem vollen Umfang erkannt worden.

Der Hausbuchmeister ist in seinen jungen Jahren als Kupferstecher und vorwiegend als Zeichner für die Buchillustration, für das geschriebene sowohl wie für das gedruckte Buch, den Holzschnitt tätig gewesen. Später erst scheint er sich der Malerei zugewendet zu haben. Wahrscheinlich haben wir ihn unter der Gattung der Briefmaler zu suchen, wie sie in Augsburg und Ulm die Offizinen von Zainer u. a. mit Vorzeichnungen für Holzschnitte versorgten. Aus der südschwäbischen Kunst geht er jedenfalls hervor. Mit der Konstanzer Konzilschronik (S. 536) und dem Talhofferschen Fechtbuch für den Herzog von Württemberg und Urach (S. 536) geht seine Zeichenweise zusammen. Gerade in Ulmer Drucken aus der Zainerschen Offizin, auch in Urach läßt sich im Beginn der siebziger Jahre sein Stil oder doch wenigstens die Einwirkung seines Stils verspüren. Daß er die Blätter des Meisters E S von 1466 gekannt, ist kein Wunder. Selbst zu dem Bahnbrecher des niederländischen Realismus in Schwaben, zu Herlin, speziell zum Bopfinger Altar von 1472, finden wir Berührungen. Endlich sind die nach seinen Rissen ausgeführten Glasgemälde seiner früheren Zeit, eine Reihe schwäbischer, speziell auf Württemberg-Urach weisende Wappenscheiben, wie die Alpirsbacher Rund-



55. Der Meister des Hausbuchs: Badeszene aus dem Hausbuch im Schloß Woltegg

scheiben um 1482 im Stuttgarter Altertumsmuseum, offenbar Erzeugnisse der damals in Ulm tätigen Glasmalerwerkstatt des Hans Wild. Also vielerlei spricht für seine Herkunft aus diesem Kunstkreis, zuletzt auch noch der Aufbewahrungsort des Hausbuchs, seines Hauptwerks. Diese Handschrift — zwischen 1476 und 1482 entstanden — enthält eine Zusammenstellung von Rezepten und Nachrichten aller Art und ist mit einer Reihe ganzseitiger Zeichnungen versehen, die nur in lockerem, oder gar keinem Zusammenhang zu dem Text stehen (Abb. 55, 56). Die Darstellungen von Pulvermühlen, Geschützen und Kriegsgerät lassen vermuten, daß es sich um ein Sammelbuch eines Geschützmeisters handelt, in der Art wie sie häufiger begegnen. Die übrigen Zeichnungen stellen dar die sieben Planeten mit Szenen aus dem Volksleben, auch diese auf eine ältere Gattung zurückführend, um nur die oben berührte Handschrift in Kassel zu nennen, und eine Reihe von Minneszenen, namentlich aber Kriegs- und Lagerszenen. Die Darstellung des Feldlagers Kaiser Friedrichs III. auf seinem viel besungenen Zuge gegen Karl den Kühnen von Burgund zum Entsatz von Neuß setzt die Entstehung nach 1476 fest.

Die Zeichnungen des Hausbuches in brauner Tinte, mit Wasserfarben teilweise leicht angetuscht, geben ein köstlich getreues Bild des oberdeutschen Lebens dieser Zeit. Es herrscht darin eine jugendliche Frische und eine kindlich frohe Freude am Dasein, ein von leichtem Humor durchsetzter unbefangener Geist der Erzählung, wie er sich lebhaft von dem ängstlich Gebundenen der kirchlichen Tafelmalerei unterscheidet. Derselbe Ton, der aus den deutschen Fabelbüchern des 15. Jhhs. spricht. Auch in den Federzeichnungen des Meisters — in der Mehrzahl jugendliche Liebespaare und dergleichen in den Kabinetten von Berlin usw. — waltet ein heiteres knabenhaftes Temperament (Abb. 57); hier scheint sich der Frohsinn der Jugend der mächtig aufblühenden Reichsstädte zu offenbaren, die in dem jungen Maximilian — der dem Anschein nach zum Hausbuchmeister in Beziehungen stand — ihre Hoffnung sah. Die ersten Zeichnungen und Stiche Dürers — namentlich die Reiter und Soldaten — sind aus dieser Sphäre hervorgegangen. Die Stiche des Hausbuchmeisters, die fast vollzählig nur im Amsterdamer Kabinett erhalten sind, im ganzen umfaßt das Werk etwa 90 Blatt, können wir hier wieder nur im Vorbeigehen betrachten (Abb. 58, 95). Neben den höchst

originell empfundenen religiösen Blättern — voran Madonnen, Engel, Anbetung der Könige usw. — stehen Fabeln — die Legende von den drei Toten und Lebendigen, Tod und Jüngling, Aristoteles und Phyllis — und vorzugsweise wie beim Meister ES profane Gegenstände, meist aus dem Minne- und Volksleben: Liebespaare beim Mahle hingelagert oder in den Wald reitend, wilde Männer turnierend, Wappenhalter oft humoristischer Färbung und Genredarstellungen. Die Platten sind zart mit Nadel und Stichel in Kupfer geritzt worden und ergaben nur wenige Abdrücke, daher die Seltenheit der Blätter. Der Strich der Kupferstiche ist lockerer und malerischer als der der Zeichnungen des Hausbuchs, so daß die meisten Blätter erst der späteren Zeit anzugehören scheinen. Unter den Zeichnungen des Hausbuchmeisters befinden sich auch ein halbes Dutzend Vorzeichnungen, Risse für kleine Glasgemälde, und an der Hand derselben haben sich nun außer den genannten Rundscheiben von Alpirsbach eine ganze Anzahl ausgeführter Rund- und Vierpaßscheiben mit Wappen oder Minneszenen, Knappen und Rittern, auf seine Entwürfe zurückführen lassen. Die Mehrzahl der späteren, durch die feinen, aus dem Schwarzlot radierten Lichter ausgezeichneten Scheiben weisen bereits auf die mittelrheinische Gegend in das letzte Jahrzehnt des 15. Jhhs. (Abb. 96).



56. Der Meister des Hausbuchs um 1480: Turnier. Zeichnung aus dem Hausbuch im Schloß Wolfegg

Viele Gründe sprechen dafür, daß unser schwäbischer Meister im Verlauf der achtziger Jahre nach dem Mittelrhein, wahrscheinlich nach Mainz übergesiedelt ist. Im Jahre 1480 bereits liefert er eine Zeichnung für den Kanzler von Dalberg in das Matrikelbuch der Universität Heidelberg; um 1482 bis 83 schafft er die Zeichnungen zu den Holzschnitten im Spiegel menschlicher Behaltnis, der bei Drach in Speier erschien. Aus dem Gebiet des Mittelrheins und des Maingaus stammen aber namentlich fast alle Tafelgemälde, die auf den Meister zurückgeführt worden sind. Diese Seite seiner Tätigkeit, auf dem Gebiete der



57. Der Meister des Hausbuchs: Liebespaar. Zeichnung. Leipzig, Museum

Ölmalerei, ist erst in dem letzten Jahrzehnt bemerkt worden, sie ist das schwierigste Problem in der „Hausbuchmeisterfrage“ auch heute noch. Besonders deshalb, weil sich Bilder aus seiner Frühzeit mit Sicherheit nicht nachweisen lassen und die Bilder nach den achtziger Jahren einen ausgereiften Meister vorführen, dessen Anfänge sich nicht mehr erkennen lassen. Auch in seinen Tafelbildern steht der Meister eigentlich für sich in der südwestdeutschen Kunstentwicklung. Man hat Berührung mit Schongauer, auch Einwirkungen vom Niederrhein her beobachten wollen; der Ausgangspunkt ist aber sicher die schwäbische Tafelmalerei, namentlich Herlin, dessen Altäre in Bopfingen und Nördlingen zwischen 1472 und 1478 Anhaltspunkte bieten. In seinen Typen, den breiten, von lockigem oder struppigem Haar umrahmten Köpfen, ist der Hausbuchmeister jedoch ganz originell.

Die besten Schöpfungen seiner Werkstatt sind der Kalvarienberg aus Speyer (Abb. 60), nebst den Flügeln mit zwei lebhaften Passionsszenen in das Freiburger Museum gelangt, ausgezeichnet durch die Fülle aus dem Leben gegriffener Figuren, die Passionsgruppe mit kniendem Stifter in der Galerie in Darmstadt (Abb. 59), die Beweinung Christi in Dresden, das Liebespaar in dem Herzoglichen Museum in Gotha um 1500 (Taf. XXXIVa) und einige Tafeln aus dem Marienleben z. B. die Anbetung der Könige in der Gemäldegalerie in Mainz, eine erst 1505 in seiner Werkstatt entstandene Folge. Das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hat im vorigen Jahre einen Tanz der Herodias erworben. Groß ist die Zahl von Tafelbildern seiner Schule in Frankfurt, in Rheinhessen, im Maingau und in der Pfalz (z. B. in Studernheim, Gelnhausen, S. Goar, Speier).

In den Tafelbildern des Hausbuchmeisters überwiegt das zeichnerische Element wie bei Schongauer, ja noch mehr als dort, das eigentlich Malerische. Seine Farben sind zwar kraftvoll, aber mehr kühl, selbst bunt, die Zusammenstellung von Rot und Grün ist häufig, die Umrisse sind oft durch schwarze Linien betont, die Modellierung ist hart, ohne zartes Impasto; von Hause aus und seiner Anlage nach Zeichner, ist er offenbar erst in späteren Jahren auf die Malerei geführt worden. Eine gewisse lockere Malweise zeigt das Fehlen einer festen Schulung in diesem Fach; die gestrichelten Haare bekunden deutlich, daß er die Erscheinung eher in Linien zerlegt, als sie bildmäßig-stofflich auffaßt. Äußerst fortgeschritten ist die Raumwirkung, z. B. in der Landschaft der Dresdner Beweinung und der Mainzer Auferstehung, wo auch die grünen Waldmassen das feine Auge des Künstlers für die Landschaft bekunden. In der Kaiphasszene in Freiburg und der Verkündigung des Mainzer Marienlebens ist wiederum die Durchbildung der Innenräume beachtenswert; die spätgotischen Möbel der ersteren Szene lassen an schwäbische Innenräume, wie sie auf dem Blaubeurer Hochaltar erscheinen, denken.



Meister des Hausbuches, Das Liebespaar



Von allen bedeutenden oberdeutschen Zeitgenossen steht der Hausbuchmeister dem niederländischen Naturalismus am unabhängigsten gegenüber.

Auf seine Entwürfe haben wir endlich einen der schönsten deutschen Bildteppiche, das lange Laken mit sechs Szenen der Geschichte Susannas aus der Mainzer Gegend im Berliner Kunstgewerbemuseum zurückführen können. Auch in einigen kirchlichen Glasgemälden in Herrnsheim bei Worms, in Hanau usw. haben wir seine Vorzeichnungen erkannt.


58. Der Meister des Hausbuchs: St. Georg, Kupferstich

Die Tätigkeit des Hausbuchmeisters erstreckt sich von etwa 1470 bis in das erste Jahrzehnt des 16. Jhhs. Wenngleich nun auch in seinen späteren Zeichnungen, Stichen und Bildern eine Neigung zu lockeren freien und malerischen Formen wahrzunehmen ist, so ist bei ihm doch keine eigentliche Entwicklung zu beobachten, d. h. keine fortschreitende Vertiefung und Erhebung zu freierer Anschauung, wie z. B. bei Hans Holbein d. Ä., der mit ihm einmal identifiziert worden ist. Der Hausbuchmeister hält bis zuletzt an der mehr gebundenen, zusammensetzenden und steifen spätgotischen Manier fest. Er ist eine heitere liebenswürdige Natur, voll immer neuer Einfälle und Beobachtungen, ein Erzähler, wie nur Dürer und Holbein waren; in seinem graphischen Werk ein Künstler der Jugend, verführerisch und unterhaltsam. In dem heiteren Rheingau mochte er fröhlich gedeihen. Eine Kämpfernatur wie Dürer oder Holbein war er nicht, dagegen besaß er die beim Deutschen so seltene Eigenschaft, das Leben leicht zu nehmen, ihm die heiteren Seiten abzugewinnen und selbst das Ernste und Feierliche durch den Humor aufzulichten. Selbst Grazie und Anmut — doch in einer immer herben und kräftigen Fassung — ist seinen Gestalten eigen. Jener aus dem Mittelalter her in den oberrheinischen Landschaften blühende Geist der Ritter- und Minnelieder, wie ihn die Manesse-Handschrift atmet, hier findet er sich ein letztes Mal, durch den volkstümlich individuellen Ton der 2. H. des 15. Jhh. bereichert. Sollte ein glücklicher Zufall noch den Namen des Meisters entdecken, so wird er gewiß die ihm zukommende Stelle im Herzen seines Volkes erhalten.



59. Der Meister des Hausbuchs: Christus am Kreuz. Darmstadt, Museum

Schwaben.

In Schwaben hatten wir bis an das Ende der sechziger Jahre bei den späteren Arbeiten Multschers, seiner Werkstatt und Schule die allmähliche Aufnahme des niederländischen Naturalismus wahrgenommen. An dem Sterzinger Altar von 1457 erschien das altschwäbische nationale Grundelement schon stark mit Formen der Rogerschen Stilrichtung durchsetzt. Eine direkte Nachfolge hat Multscher, wie angedeutet, nicht gefunden. Die folgende Generation bedurfte auch hier einer erneuten Anregung aus den Niederlanden. Charakteristisch zeigt sich diese in dem sonst isoliert stehenden Meister der Ulrichslegende in der Augsburger Ulrichskirche, der die Vorgänge in gut vertieften Gebäulichkeiten spielen läßt mit halb romanischen, halb gotischen Phantasiegebäuden im Hintergrunde, die aus niederländischen Bildern entlehnt sind.

Am stärksten hat den Einfluß des Roger von der Weyden erfahren **Friedrich Herlin**, geboren wahrscheinlich in Rothenburg o. T., tätig von etwa 1459 bis an seinen Tod 1499 in Nördlingen, wo er Stadtmaler war.



60. Der Meister des Hausbuchs: Kalvarienberg, linke Hälfte. Freiburg i. Br., Museum

Seine erste Arbeit ist ein 1459 datierter Altar aus der S. Emmeram- oder Gottesackerkirche in Nördlingen, von dem Teile mit der Anbetung der Könige, einer Szene aus dem Leben der hl. Ottilie und einer Maria der Verkündigung in der Stadtgalerie in Nördlingen sind, während eine thronende Maria mit dem Kinde im Münchener Nationalmuseum ist. Hier wird man in den damaszierten Goldgründen und dem ruhigen Faltenwurf und dem stillen Umriß der Madonna noch Anklänge an die Stilrichtung der älteren Schule, wie sie in dem nur zwei Jahre früheren Sterzinger Altar nachlebt, verspüren. Um 1460 muß Herlin in den Niederlanden gewesen sein und Rogers Werkstatt oder die eines seiner Schüler aufgesucht haben. Sein nächstes Werk, der im Jahre 1466 — also im Todesjahre des großen Niederländers — entstandene Hochaltar der Jakobskirche in Nördlingen zeigt die Kompositionen, die hageren Gesichtstypen, die schwerbrüchigen granatgemusterten Sammet- und Seidenstoffe des Roger verarbeitet. Im Mittelschrein sind die geschnitzten Passionsgruppe und zwei Heilige auf jeder Seite unter Baldachinen angebracht; auf den Flügeln sind je vier Szenen aus dem Leben Christi gemalt: links Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Beschneidung, rechts die Anbetung der hl. drei Könige, die Darstellung im Tempel und, zwei Felder füllend, der Tod Mariä, rückseitig das Jüngste Gericht, Abendmahl und Fußwaschung. Als Frühwerk ist dieser Altar kenntlich durch die noch gebundenen schwerfälligen Kompositionen, die flächenhaft dekorativ vor dem damaszierten Goldgrund ohne viel Beiwerk und mit geringer Raumandeutung aufgereiht sind. Die geschnitzten Figuren des Mittelschreines gehen noch enger mit der altschwäbischen Tradition zusammen; ihre rundlichen untersetzten Formen und weichen Gewandfalten knüpfen deutlich an den Stil der Multscherschen Plastik (vgl. z. B. die Madonna in Landsberg am Lech) an. Das zögernde Verhalten der Plastik gegenüber dem eindringenden Naturalismus ist überhaupt bezeichnend. Im Schlußabsatz dieses Abschnittes wird in Kürze die für die 2. H. des 15. Jhhs. in Schwaben stetig wiederkehrende Verbindung des geschnitzten Altarschreins mit den gemalten Flügeln zusammenfassend betrachtet werden. Herlins Rothenburger Altar ist, sieht man von dem zerstreuten Sterzinger Altar ab, einer der frühesten schönsten und vollständigsten Vertreter dieser Gattung der Flügelaltäre: Kleinere Arbeiten Herlins aus der früheren Zeit sind u. a. eine Maria mit dem Kinde und die hl. Barbara nebst Stifterfamilie von 1467 in der Blutkapelle der S. Jakobskirche in Rothenburg und zwei Tafeln mit der Gefangennahme und Dornenkrönung in der Stuttgarter Gemäldegalerie.

Erst in dem Altar der Blasiuskirche in Boplingen von 1472 tritt uns Herlin als ein reifer Künstler entgegen (Abb. 61, 62). Hier erst finden sich trotz beibehaltener Kompositionen Rogers — wie der Geburt Christi mit dem Kerze haltenden Joseph — die Grundzüge des oberdeutschen spätgotischen Naturalismus selbständig ausgeprägt. Wieder bildet die Mitte ein Schrein mit Schnitzerei, die Statuen der Himmelskönigin



61. Friedrich Herlin: Anbetung der Könige. Vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen

von Engeln gekrönt mit den hl. Blasius und Christophorus unter fünf- und dreiseitigen Baldachinen; in diesen Schnitzereien haben wir eines der frühesten Beispiele des Naturalismus in der schwäbischen Altarplastik (vgl. Abb. 86 auf S. 572). Die Flügel enthalten in großen Bildern links die Geburt, rechts die Anbetung der Könige, auf den Rückseiten Gefangennahme und Martyrium des hl. Bischofs Blasius, und in der Predella Passionsszenen. Nun sind die tiefen Landschaftshintergründe mit Straßenblicken wie bei Roger aufgenommen. In den gestreckten hageren knochigen Gestalten der hl. drei Könige spricht sich das energische herbe Formgefühl des oberdeutschen Spätgotikers aus. Namentlich die Bilder aus der Geschichte des hl. Blasius, wo der Meister nicht durch die strenge Tradition herkömmlicher Schemen gebunden blieb, geben uns durchaus Eigenes. Die Erzählung ist naiv und lebendig. Die hageren sehnigen, in knappe kurze Jacken und enge Hosen gewandeten Knechte und Henker mit weit aber eckig ausholenden langen Gliedern, sowie die anmutigen Frauen mit verschnürten Miedern und Hauben gehören zu dem Geschlecht, das bereits beim Meister E S und namentlich beim jugendlichen Hausbuchmeister erschienen ist. Aus der Umgebung entnommen sind auch die Hintergründe in der Blasiuslegende, schwäbische Stadtansichten mit breiten Fachwerkhäusern, um offene, mit Brunnen besetzte Marktplätze gruppiert. Ein weiteres Hauptwerk des Herlin ist der ehemalige Hochaltar der St. Georgskirche in Nördlingen, jetzt in der Städtischen Galerie, um 1478 entstanden, im geschnitzten Mittelschrein ehemals die Passionsgruppe von dem Nürnberger Simon Leinberger, auf den Flügeln innen zwölf Szenen aus der Jugendgeschichte Christi (Bd. I, Abb. 77), auf der Rückseite das Jüngste Gericht und vier Passionsszenen und auf den Außenflügeln drei Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons S. Georg, Christi Salbung, Christus als Gärtner, Heilige und Stifter und Stifterinnen. In der Schaustellung Christi durch Pilatus mit kniendem Stifter (Abb. 93 auf S. 579) in der Städtischen Galerie in Nördlingen sind die das „Crucifige!" schreienden Juden wieder wahre Prachtgestalten der oberdeutschen Spätgotik; die herben knochigen Gesichter, die nervigen schlanken Gestalten in den spitzig knappen Modetrachten der Zeit erfüllt das gleiche Stilgefühl für das Eckig-Scharfe und Sehnige wie die spätgotische Maßwerkgalerie der Brüstung. Der Sinn für das Einzelne und Individuelle findet auch in den lebenswahren, wenngleich noch ängstlich verschüchtert knienden Stiftergestalten Herlins, so der Familie Enzinger, gottesfürchtig dasitzend in den schlicht wiedergegebenen Kirchenbänken, seinen Niederschlag (Abb. 91 auf S. 577). So ist Herlins letztes Werk, der Altar seiner eigenen Familie mit der thronenden Maria in der Mitte, der Geburt Christi und dem zwölfjährigen Christus im Tempel auf den Flügeln von 1488 in der Nördlinger Galerie durch die trefflichen Bildnisse ausgezeichnet (Abb. 63). Auf dem breiten Mittelbilde thront die Gottesmutter in einer romanischen Halle — wieder ein Thema niederländischer Votivbilder — hinter ihr ist ein Vorgang aufgehängt; zur Linken kniet, von dem hl. Lucas empfohlen, der alte Herlin selbst mit seinen Söhnen und zur Rechten mit der hl. Margarete als Fürbitterin die Mutter mit den vier Töchtern. Auch bei diesen Kindern wird man an die Knaben und Mädchen des Hausbuchmeisters und an Albrecht Dürers Jugendbildnis von 1484 erinnert. Die Bildniskunst nahm in

den siebziger bis achtziger Jahren eine selbständige Entwicklung in Schwaben und Franken, losgelöst von dem Kirchenbild. Ein vortreffliches Beispiel ist das Bildnis eines Ehepaares aus der schwäbischen Schule von 1479 im Bayerischen Nationalmuseum, auch die vier gestochenen Bildnisse des schwäbischen Stechers WB mit dem Schlangenstab gehören in diesen Zusammenhang. Die Farben Herlins sind wie die seiner Zeitgenossen Isenmann und Schongauer leuchtend und tief, die Modellierung ist kräftig. Arbeiten seiner Werkstatt sind endlich noch in der Blutskapelle in Rothenburg o. d. T. ein kleiner Ecce homo und Vera Icon, in der S. Georgskirche in Dinkelsbühl ein Seitenaltar mit den Szenen aus Christi Jugendgeschichte auf den Flügeln, einige weitere Tafeln mehr handwerklicher Natur in der Nördlinger Galerie.



62. Friedrich Herlin: Gefangennahme des hl. Blasius vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen

Ein gleichstrebender Landsmann Herlins ist Hans Schüchlin oder Schülein in Ulm, dessen bezeichnetes Hauptwerk der 1469 datierte Hochaltar in der durch Mosers Altar berühmten Kirche in Tiefenbronn ist. Schülein ist in Ulm von 1480 bis 1505 nachweisbar, von 1494 bis 1503 als Pfleger des Münsterbaues. Der Altar in Tiefenbronn besteht wieder aus einem Mittelschrein mit Schnitzfiguren, in zwei Geschossen, oben die Kreuzabnahme unten die Beweinung, jede von zwei Heiligen in Gehäusen begleitet, und aus zwei Flügeln mit vier Passionsszenen unter geschnitzten Maßwerkbaldachinen (Abb. 64).

Auch Schüchlin hat, wenngleich weniger unmittelbar als Herlin, die Einwirkung des Rogerschen Stils erfahren. Er gruppiert seine hageren Figuren in einer ebenen Zone, locker in der kahlen Landschaft. Diese ist meist flach aus tiefem Augenpunkt gesehen mit Schlängelwegen und steilen Felsen oder leicht bebuschten Hügeln in der Ferne. Stadtansichten oder einzelne Fachwerkhäuser und spärliche dünne Bäume suchen den nackten dürftigen Eindruck zu beleben. Die hageren Gestalten stehen steif und hilflos in der Fläche; der herbe strenge Ausdruck Rogers geht bei Schülein ins Verkümmerte und Finstere über, namentlich die verkniffenen, aus stechenden Augen blickenden Henker- und Knechtsgesichter rücken ihn der Nürnberger Schule, dem Wolgemut nahe, ohne daß er dessen dramatische Erzählungsweise erreichen kann. Die Nachricht, daß Schüchlin im Jahre 1474 mit seinem Schwager, dem Nürnberger Albrecht Rebmann, zusammen einen Altarauftrag für den Chor der Martinskirche in Rottenburg ausführte, spricht für Beziehungen zu Nürnberg. Auch die Landschaften mit vereinzelten Fachwerkhäusern und dünnen Bäumen bieten Berührungspunkte mit Wolgemuts früheren Malereien, z. B. dem Hofer Altar von 1465. Der Schwiegersohn Schüchlins war Bartholomäus Zeitblom, und mit diesem zusammen hat er den Altar für Münster in Schwaben ausgeführt, der jetzt in der Gemäldegalerie in Budapest ist, und, wenngleich restauriert, doch zur Genüge dartut, daß Schüchlin auf die Schulung des jungen Zeitblom von entscheidendem Einfluß gewesen ist. Was sonst noch von Tafelbildern dem Schüchlin zugeschrieben wird, ist umstritten, z. B. ein Zacharias im Tempel,



63. Friedrich Herlin: Der Maler und seine Söhne um 1488. Vom Altar der Galerie in Nördlingen

zeitlich dem Tiefenbronner Altar nahestehend und drei Tafeln mit Passionsszenen, von denen eine Geißelung im Louvre, eine Pilatusszene seit kurzem im Kaiser-Friedrich-Museum ist, während die Kreuztragung mit der Sammlung Kaufmann versteigert worden ist. Die stupsnäsigen dunkeläugigen Henkerphysiognomien, das knittrige Gefält und die kraftvoll schwärzliche Modellierung rükken diese drei energischen Bilder besonders dicht an Wolgemuts Richtung. Das Gedrängte der Kompositionen im Gegensatz zu der Leere und Kahlheit der Tiefenbronner Bilder würde sie bereits in ein späteres Stadium, in die achtziger Jahre weisen, wo Schongauers Einfluß in Schwaben und Franken fühlbar wird. Schongauers Bruder Ludwig, der 1479 nach Ulm übersiedelte, scheint zur Verpflanzung des Stils beigetragen zu haben.

Als die meistbeschäftigte Ulmer Werkstatt im letzten Viertel des 15. Jhhs. gilt neuerdings die des Jörg Stocker, der 1484 bis 1512 in den Büchern der Münsterpflege erscheint. Als Arbeiten dieser Werkstatt, die, ähnlich wie Wolgemut in Nürnberg, eine umfassende handwerkliche Herstellung von geschnitzten und gemalten Altären betrieb, sind folgende von K. Lange zusammengestellt worden: vier große Altarflügel, die er mit seinem Schüler Schaffner zusammen gemalt und eine bezeichnete Predella in der Sigmaringer Galerie, die vier Knorringer Tafeln im Augsburger Dom, zwei Epitaphien der Familie Neidhardt in der Neidhardtkapelle des Ulmer Münsters, ein Jüngstes Gericht von einem großen Altarwerk aus St. Martin in Oberstadion, jetzt in der Stuttgarter Galerie, sowie Tafeln in den Galerien von Bamberg, Darmstadt und München. Er gehört zu der Gattung von Meistern, die den spätgotischen Naturalismus nach Schongauers Vorgang in den achtziger und neunziger Jahren ins Manierierte, Krause und Kniffelige steigern. Im Gegensatz dazu sucht die folgende Generation, Zeitblom und der ältere Holbein, wieder eine größere ruhige Formenbildung.

Vorher ist noch kurz die Glasmalerei Schwabens zu betrachten, die im letzten Drittel des 15. Jhhs. ebenbürtig neben die kölnische tritt. Eine ganze Reihe ihrer Schöpfungen steht an künstlerischer Bedeutung den Tafelbildern der schwäbischen Schule völlig gleich. Es mag sein, daß das farbenfrohe und gefühlvolle Naturell, was man in den Werken der schwäbischen Schule erkennen will, ähnlich wie am Niederrhein zur Blüte dieser wunderreichen Kunstgattung des christlichen Mittelalters gerade in Schwaben beigetragen hat. In Schwaben erblüht um 1470 die Kunst des Hans Wild, des bedeutendsten deutschen Glasmalers der Spätgotik.

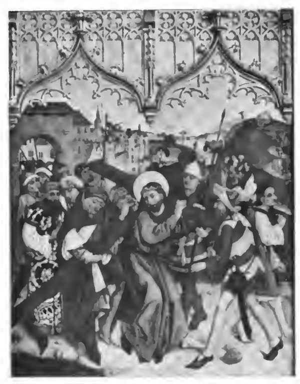
Er steht noch weit über dem berühmten Nürnberger Glasmaler Veit Hirsvogel, da er zweifellos auch die Entwürfe zu seinen Scheiben selbst gefertigt hat. In seinem Werk verbindet sich die künstlerische und handwerkliche Arbeit zu einer wunderbaren Einheit. Die besten Schöpfungen Wilds sind nicht nur die schönsten Glasgemälde der Zeit, sondern man hat hier in seltenem Maße das Gefühl, daß eine starke lebendige Künstlerpersönlichkeit allen Einzelheiten der technischen Ausführung ihre Seele und ihre Hand eingeprägt hat (Abb. 65). Man betrachte die Wahl der feurigen Gläser, das körnig grau und schwarz gestupfte Schwarzlot, die geistreiche Wischarbeit mit dem Pinsel und die feinen Nadelzüge der Lichter, namentlich in den markigen, aus schwarzen Augen blickenden Köpfen, den kraftvollen Naturalismus in den verschlungenen Stabwerk- und Blumenbekrönungen der Baldachine, die gelb oder weiß auf blauen und roten



Bartholomäus Zeitblom um 1480
St. Florian vom Kilchberger Altar
Stuttgart Galerie



Gründen die einzelnen Schmalfelder bekrönen! Wild ist, wie früher angedeutet, aus der Straßburger Glasmalerei der sechziger Jahre hervorgegangen, seit 1471 bis in die neunziger Jahre läßt sich seine Tätigkeit hauptsächlich in Schwaben verfolgen; doch liefert er daneben mehrere große Fensterzyklen in das Straßburger Gebiet; das Volkamerfenster in Nürnberg und Glasgemälde in Salzburg und in Friedberg in Hessen deuten auf den weitreichenden Ruf, den er sich erworben. In Schwaben sind die Bubenhofen-Scheiben in der Stiftskirche in Urach — gestiftet von dem Landhofmeister des Grafen Ulrich 1471 — seine frühesten Erzeugnisse; das Mittelfenster der Tübinger Stiftskirche um 1477 schließt sich an. Auf der Höhe seines Könnens steht Wild in den beiden großen Fenstern des Ulmer Münsterchors: dem Kramerfenster mit der Wurzel Jesse und Jugendgeschichten Christi und dem 1480 bezeichneten Ratsfenster mit Szenen aus dem späteren Leben Christi. Der untergegangene Zyklus der Straßburger Magdalenenkirche zeigte den gleichen Stil; das Volkamerfenster in S. Lorenz entstand um 1487. Freier, unbehinderter durch das Steingerüst der Fensterstäbe, entfaltet er seine Kompositionen in dem Marienfenster im nördlichen Seitenschiff des Augsburger Domes und in dem Scharfzandtfenster der Münchener Frauenkirche. Bis um 1500 beherrschte der Stil dieses großen Künstlers und Handwerksmeisters, dessen Werk P. Frankl zusammengestellt hat, die schwäbische Glasmalerei. Das Brandenburgfenster in der Pfarrkirche in Langenburg von 1499 und die kleine Scheibe mit Stiftern aus dem Mainzer Geschlecht der Ostein und dem schwäbischen der Plieningen aus dem gleichen Jahre im Germanischen Museum sind spätere Beispiele seiner Kunst. Auch die schwäbischen kleinen Kabinettscheiben verdanken ihm das Beste. Wahre Wunder der Kunst und Mache sind die seine Hand verratenden neun Rundscheiben mit Passionsszenen um 1480 im Schloß in Erbach im Odenwald. Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß eine Gattung schwäbischer Rundscheiben um 1480 nach Entwürfen des Hausbuchmeisters mit den Arbeiten der Wildschen Glasmalerwerkstatt einen nahen Zusammenhang bezeugt, ja daß einzelne in Wilds Werkstatt selbst gemalt worden sind (vgl. Abb. 96). Der Stil des Wild mit den naturalistisch durchgeführten Gestäbe- und Astwerkbekrönungen und dem stark plastischen knittrigen Gefält verrät eine ähnliche Richtung wie die späteren Arbeiten des Schüchlin, es ist die von Schongauer angeregte, vom Oberrhein nach Schwaben dringende scharfe und herbe Formensprache. Insbesondere spielt bei der mit dem kirchlichen Bauwesen eng verbundenen Glasmalerei die Einwirkung der Steinmetzen- und Bildhauerkunst eine Rolle, und so ist denn eine Berührung Wilds mit den Ornamentbildungen des Ulmer Schnitzers und Bildhauers Syrlin festzustellen. Auch Syrlin erhielt ja den Anstoß zum Naturalismus vom Elsaß her, durch den in der Straßburger Hütte tätigen Nicolaus Lerch.



64. Hans Schüchlin: Kreuztragung. Vom Hochaltar in Tiefenbronn 1469

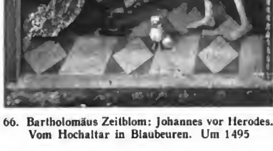
Bartholomäus Zeitblom in Ulm, Schüchlins Schüler und Schwiegersohn, zeichnet sich durch sein Schönheitsgefühl, die Anmut der Linie und den zarten Farbenton vor den schwäbischen Meistern der Spätgotik aus. Er ist mit Recht unter ihnen auch bei den heutigen Kunstfreunden am meisten geschätzt. Von etwa 1480 bis nach 1518 in Ulm wirkend, repräsentiert Zeitblom die um die Wende des 15. Jhhs. zur Blüte gelangende Generation des älteren Holbein, die den knittrig-krausen und scharfplastischen Naturalismus der nun von der Bühne abtretenden Künstler, der Schüchlin und Stocker, in eine ruhigere, größere und ideale Formensprache umzugestalten strebt.



65. Hans Wild, 1480: Ratsfenster im Ulmer Münster: Christi Versuchung, Heilung des blutfüssigen Weibes und der Besessenen

Mit Schüchlin gemeinsam arbeitete er, wie die Randinschrift besagt, den Altar aus der Dorfkirche in Münster bei Augsburg, der jetzt, stark restauriert, in der Nationalgalerie in Budapest ist; er stellt u. a. Maria mit dem Kinde im Mittelbild, hl. Standfiguren und den Tod der Maria dar. Dem Stil des Schüchlin steht Zeitblom nahe auch noch in seinem frühesten selbständigen Werke, den markigen Standfiguren vor Damastvorhängen auf den Flügeln des Kilchberger Altars mit der geschnitzten Krönung Marias im Mittelschrein jetzt in der Stuttgarter Galerie. Die scharfen Formen, die breiten knochigen Gesichter mit großen dunklen Augen, die eckigen Gebärden und die ungebrochenen kräftigen Farben weisen noch stark auf Schüchlin hin. Prächtig sind die knorrigen geharnischten Gestalten des hl. Georg und Florian (Abb. Taf. XXXV). Der Altar entstand im Anfang der achtziger Jahre. Ihm folgte der 1488 von dem Augsburger Bischof Friedrich von Zollern in die Kirche von Hausen bei Augsburg gestiftete Flügelaltar in der Stuttgarter Altertümersammlung. Im Schrein stehen die Statuen der Maria und der Bischöfe Ulrich und Konrad, auf den Innenseiten der Flügel gemalt Nikolaus und Franziskus. Außen ist der Ölberg gemalt in Anlehnung an Schongauers Stich. Doch teilt die Malerei mit einer großen Anzahl der schwäbischen Bilder namentlich der Stuttgarter und Karlsruher Sammlungen das Schicksal starker Restaurierung. Man erkennt bereits die Neigung Zeitbloms zu einer ruhigen, von Geknitter freien Faltenzeichnung. Zeitlich nahe stehen die Altarflügel aus den Kirchen in Ennetach und Bingen in Schwaben in der Sigmaringer Gemäldegalerie.

Seine großartigste Schöpfung, befreit von Schüchlins knittriger Ängstlichkeit, schuf Zeitblom in den Flügelbildern des Hochaltars der Benediktinerklosterkirche in Blaubeuren, wenige Stunden nördlich von Ulm, noch am Fuß der schwäbischen Alb gelegen (Abb. 66, 67). Die Arbeit an diesem umfangreichen Altar muß sich über mehrere Jahre hingezogen haben. Er entstand ungefähr um 1490 bis 95, gleichzeitig mit der Ausstattung des Chores durch das Gestühl vom jüngeren Jörg Syrlin unter dem bau- und kunstliebenden Abt Heinrich († 1496). Der Schrein umschließt die fast lebensgroßen geschnitzten Statuen der Gottes-

66. Bartholomäus Zeitblom: Johannes vor Herodes. Vom Hochaltar in Blaubeuren. Um 1495



67. Ulmer Meister vom Ende des 15. Jhhs.: Gastmahl des Herodes vom Hochaltar in Blaubeuren

mutter auf der Mondsichel, begleitet von den Heiligen Johannes Evangelist und dem Täufer und den Geschwistern Benedikt und Scholastika, auf den Innenseiten des ersten Flügelpaares sind in flachem vergoldetem Relief mit gemalten landschaftlichen Hintergründen die Anbetung der Hirten und Könige angebracht. Auch die Predella ist reich geschnitzt mit Christus und den Aposteln, und ein hoher Aufsatz aus reichem Strebewerk mit Statuenschmuck bekrönt den Schrein. Vor diesem Werk empfindet man lebhafter als irgend sonst, wie mächtig in dieser Zeit noch die Künste eine Einheit im Dienst der Kirchenausstattung bilden. Nur aus diesem dienenden Verhältnis heraus wird der Stil der deutschen Malerei der Spätgotik verständlich; in der modernen Bildergalerie müssen die Altartafeln ihres Lebenselements, des Rückgrats beraubt erscheinen. Durch das glänzende Gold werden Bildwerke, die nachgedunkelte Malerei, Rahmen und Aufsatz zu einem einzigen schimmernden und strahlenden



68. Barth. Zeitblom: Hl. Margarete. München, Pinakothek

Gebilde. Auf der Rückseite des ersten und der Innenseite des zweiten Flügelpaares erscheint die Geschichte Johannes des Täufers in zwei Reihen von Bildern, zusammen sechzehn. Auf der Rückseite der Außenflügel sind vier Passionsszenen von mehr handwerklicher Ausführung, auf der Rückwand des Schreins und den Türen der Predella Heiligen-Standfiguren gemalt. Selbstverständlich waren an diesen vielen Bildern eine Reihe von Gesellen der Werkstatt beschäftigt, aber überwiegend tritt uns doch, auch in den Passionsszenen, die Erfindung und die Hand des Zeitblom entgegen. Die in reicher Landschaft spielenden Vorgänge aus dem Leben des Täufers gehören zum Schönsten, was die schwäbische Tafelmalerei vor 1500 hervorgebracht. Hier erscheinen der große feierliche Faltenwurf und die maßvoll würdige Bewegung der heiligen Gestalten, die schlichte innige Gemütsstimmung Zeitbloms schon in ihrer vollen Stärke.

Diesem Altar schließen sich zeitlich an, ohne, soweit die Erhaltung ein Urteil gestattet, dessen Vollendung zu erreichen, die beiden Hauptwerke der Stuttgarter Galerie, Flügel des Altares aus der Kirche in Eschach mit der Verkündigung und Heimsuchung und Heiligen von 1496, dessen schöne Predella mit dem von Engeln gehaltenen Schweißtuch Christi im Kaiser-Friedrich-Museum ist, sowie der Herberger Altar mit plastischem Mittelschrein, auf den Flügeln gemalt die Geburt und Darstellung im Tempel, außen die Verkündigung. Auf der Rückseite des Schreines ist das Selbstbildnis des Malers in grünen Ranken gemalt mit der Inschrift: „Das werck hat gemacht bartholme Zeytblom maller zu ulm 1497."

Die Hauptkennzeichen des reifen Zeitblomstils sind: gestreckte, feierlich bewegte Gestalten, lange Köpfe mit den immer wiederkehrenden, leicht gebogenen großen Nasen und schmalen Augen — mit Vorliebe im Halbprofil — der Faltenwurf in breiten ruhigen Flächen gehalten, die Linien des Gefälts gerade herablaufend, ohne den wirren Schwall der Schongauerschen Richtung. Die Vorgänge aus dem Jugendleben Christi, die Verkündigung Mariä und die Geburt des Kindes, die in stiller Betrachtung für sich stehenden Heiligen, das ernste sanfte Wesen in der Geschichte des Täufers, die friedlichen Ereignisse der heiligen Geschichte vermag er am glücklichsten zu gestalten. Zu dramatischen Handlungen gebricht es ihm an Kraft und Temperament. In den Passions- und Marterszenen (z. B. des Blaubeurener Hochaltars) fesselt mehr der stille Kummer der Leidtragenden, der edelverhaltene Schmerz in einer leisen Gebärde, wie beispielsweise die hinter dem Kreuze schreitende, von Johannes gestützte Maria, während die Bewegungen der Kriegsknechte lahm, oft wie erfroren wirken. Großstilisierte prächtige Kriegergestalten in den bizarren Trachten und Rüstungen der neunziger Jahre, meist vollbärtig, sind gerade auf dem Blaubeurener Altar in großer Zahl zu finden. Gegenüber den ängstlich und muffig verkniffenen spitzigen Typen des Schüchlin und Stocker erscheinen die Zeitblomschen Figuren ohne Zweifel aus einem Gefühl freierer und edlerer Menschlichkeit empfunden. Sie sind auch im Format, im Verhältnis zum Rahmen des Bildes, von größerem Wuchs; kein Zufall, daß die geschnitzten, beinahe lebensgroßen Figuren des Mittelschreins



69. Hans Holbein d. Ä.: Enthauptung Dorotheas, 1499. Augsburg, Gemäldegalerie

in Blaubeuren mit der Himmelskönigin in der Mitte, auch ihrerseits einen Höhepunkt in der schwäbischen Holzplastik hinsichtlich der freien Haltung und des großzügigen Faltenwurfs darstellen. Das Bestreben Zeitbloms auf eine zusammengefaßte gesammelte Bildstimmung kommt späterhin in dem Zurückdrängen des Nebenwerkes und der Landschaft noch deutlicher zum Vorschein. Unter den weiteren Arbeiten des Künstlers sind die vier Halbbogenbilder mit Szenen aus dem Leben des hl. Valentin, Bischofs von Interamna, aus der Dominikanerkirche in Augsburg, jetzt in der dortigen Galerie, die bemerkenswertesten. Die dramatischen Vorgänge — Valentin heilt einen Fallsüchtigen, verweigert die Abschwörung des Glaubens, bekehrt, eingekerkert, den Henker, wird mit Knütteln erschlagen — bekunden die ganze Stärke und Schwäche des Meisters. Ehrwürdige Personen, feierlich und abgemessen, aber steif nebeneinander verharrend stehen sie da, ohne Anteilnahme an den aufregenden Geschehnissen; die Bewegungen sind lahm, wie erstarrt. Die weiteren Arbeiten Zeitbloms zeigen immer



70. Hans Holbein d. Ä.: Porträtzeichnung. Basel, Museum

wieder dieselben Typen mit den großen Nasen, die bis zur Schläfrigkeit müden Bewegungen und eine an Kahlheit streifende Leere und Größe der Flächen. Aber durch das schöne Linien- und Farbengefühl, den höchst dekorativen Geschmack nehmen sie immer einen hohen Rang unter den spätgotischen Bildern ein. Die Färbung in den frühen Bildern (Kilchberg und Blaubeuren), noch dem älteren Stil gemäß kräftig, tief und warm, wird in den späteren Tafeln zunehmend hell, licht und in einen grauen Ton gebrochen. Weißlichgraue Fleischfarben, viele weiße Flächen in den Gewändern, blaßgrüne und rosafarbene Stoffe, dazu eine Vorliebe für nackte graue Mauern, die Schatten zart und grau, ein dünner und trockener Auftrag sind den Bildern der späteren Zeit eigentümlich. Trotzdem Zeitblom die völlige Entfaltung von Dürers Kunst erlebte und selbst in seinen alten Tagen seine Zuflucht zur Entlehnung von Dürerschen Kompositionen nahm — das bekannteste Beispiel ist die schöne Beweinung Christi aus dem Ulmer Wengenkloster im Germanischen Museum — so ist er doch bis ans Ende seiner Tätigkeit — um nur die Flügelbilder des Adelberger Altars mit den Geburtsszenen von 1511 zu nennen — bei dem Stil vom Schluß des 15. Jhhs. stehengeblieben. Ja, er scheint in dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens erlahmt zu sein. Die großen goldenen Scheiben der Heiligenscheine geben noch diesen Arbeiten meist einen altertümlichen flächenhaften Charakter. Zeitblom ist die typische Erscheinung eines Künstlers, der ein aus angeborenem Schönheitsgefühl in den besten Lebensjahren gefundenes dekoratives Schema, unbekümmert um die Wandlungen der Zeit, bis zuletzt stetig wiederholt hat.

Zu den angeführten Hauptwerken mögen noch angefügt werden: die besonders edlen Standfiguren der hl. Margarete, Ursula und Brigitta auf drei Tafeln der Münchner Pinakothek (Abb. 68), zwei Flügel eines Altars mit den hl. Evetius, Theodolus und Alexander von 1504 in der Augsburger Galerie, eine Anna selbdritt im Germanischen Museum, einiges noch in Karlsruhe, Stuttgart, München und Nürnberg, ohne das umfangreiche Werk hier vollständig aufzuzählen.

In der Richtung Zeitbloms arbeitet der Meister von Kirchheim, genannt nach einem Altar mit den Familien der heiligen Sippen, der aus der St.-Anna-Kapelle des Klosters Kirchheim bei Nördlingen in die Wallersteinsammlung und mit dieser teils in das Germanische Museum, teils in die Augsburger Gemäldegalerie gelangt ist. Beide Galerien besitzen noch eine Reihe bemerkenswerter Bilder der schwäbischen Schule um 1500. In Nürnberg verdienen namentlich die vier Tafeln mit der Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und dem Tod Mariä von einem Altarwerk der Dominikanerkirche in Rothenburg o. d. T. Beachtung, die nach der Tradition einem Meister Martin Schwarz in Rothenburg zugeschrieben werden; es kreuzen sich hier schwäbische und fränkische Einflüsse.

In Augsburg erblüht im letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. die Kunst Hans Holbeins des Älteren. Er ist ein Zeitgenosse Zeitbloms, aber vielleicht zehn Jahre jünger als dieser.



Hans Holbein d. Ä., 1502, Anbetung der Könige vom Kaisheimer Altar
München, Pinakothek



Sein frühestes Werk, die Flügel des Altares aus Kloster Weingarten im Augsburger Dom mit der Bezeichnung „michel Erhart pilthauer, Hans Holbein maler“ und der Jahreszahl 1493, darstellend Joachims Opfer, Geburt der Maria, ihren Tempelgang und die Darbringung im Tempel, entstand zu gleicher Zeit etwa mit dem Blaubeurener Altar. Die flächig aufgereihten, in langfaltige Gewänder gekleideten Figuren, selbst die Köpfe mit länglichen Nasen bekunden in der Tat eine Berührung mit Zeitbloms Stil, wenn sie auch nur auf zeitlicher oder Schulverwandtschaft beruhen mag. Hier offenbart sich aber sogleich die seiner Zeit weit vorauseilende angeborene malerische Begabung Holbeins d. Ä. in dem zart verschmelzenden Farbenauftrag und den weicheren tieferen Schatten. Im Vergleich mit den zur selben Zeit entstandenen Gemälden Zeitbloms erscheint die malerische Haltung der Früharbeiten Holbeins ganz überraschend.



71. Hans Holbein d. Ä.: Dornenkrönung Christi aus der Tafel „Basilika S. Paolo“, um 1503. Augsburg, Gemäldegalerie

Von diesen Frühwerken verdienen folgende Beachtung: Der Afraaltar mit Tod und Krönung Mariä und dem Tod der hl. Afra aus der Augsburger Afrakapelle 1496 in Eichstätt und Basel. Die Marienbasilika „Maria major“ von 1499 auf der Folge der römischen Kirchenansichten, die die Nonnen des Augsburger Katharinenklosters infolge eines päpstlichen Privilegiums als Stationsbilder an Stelle der Wallfahrt nach den wirklichen Kirchen in Rom für ihren Kapitelsaal haben malen lassen. Jedes ist ein Spitzbogenbild mit der Abbildung der Kirche, von gotischem vergoldetem Gestänge eingerahmt und umgeben von drei Darstellungen aus dem Leben des betreffenden Kirchenpatrons. Die Tafel der Maria maggiore, nebst den übrigen später zu nennenden, in die Augsburger Galerie gelangt, enthält die Geburt Christi, die Krönung Mariä und die Enthauptung der hl. Dorothea, alles auf goldgestirntem dunkelblauem Grunde (Abb. 69). Die hl. Dorothea, die dem Christuskind einen Rosenkorb für ihren Geliebten, den Schreiber Theophilus reicht, zeigt die zarte Anmut der schmalschultrigen schlanken Gestalt und die Lieblichkeit des Kopfes, die Holbeins Mädchenfiguren so häufig auszeichnen. Wem fiele davor nicht Gottfried Kellers



72. Hans Holbein d. Ä.: Enthauptung der hl. Katharina, 1512.
Augsburg, Gemäldegalerie

Legende der Heiligen ein? Die handwerkliche Passion aus dem Kreuzgang des Katharinenklosters von 1499, ebenfalls in der dortigen Galerie, sticht dagegen erheblich ab. Befangen und altertümlich ist die anmutige kleine Madonna unter spätgotischer Maßwerkbekrönung in dem Germanischen Museum. Die fast grau in grau gemalte Passion der Galerie in Donaueschingen und desgleichen der 1501 für das Frankfurter Dominikanerkloster an Ort und Stelle gemalte Altar, dessen sechs Passionsszenen in das Städtische Museum in Frankfurt gelangten, sind zwar wichtig für die Kenntnis der Stilentwicklung des Künstlers, aber wiederum erscheint er in den dramatischen Vorgängen nicht von seiner besten Seite. Die Bewegungen sind bald lahm, bald übertrieben. Die übergroße Weichheit in den Köpfen und Gewändern, der sanfte Fluß der Linien und das zarte Impasto der Farben stehen überhaupt mit den altertümlich steifen und flächigen Kompositionen in einem auffallenden Widerspruch. Speziell scheint das lineare spätgotische goldene Maßwerkgestänge der früheren Holbeinschen Tafeln mit der modellierenden vertiefenden Malweise häufig nicht zusammenzugehen.

Den Abschluß und den Höhepunkt dieser ersten Epoche bildet der Kaisheimer Altar in der Münchner Pinakothek, der 1502 für das Kloster Kaisheim bei Augsburg im Auftrag des Abtes Georg Kastner gemalt wurde. Die acht Jugendszenen der Maria und Christi, besonders Darbringung im Tempel und die Anbetung der Könige, gehören zu den schönsten Werken des Künstlers (Taf. XXXVI), während die acht Passionsszenen wiederum die Schwäche in der Gestaltung lebhafter Bewegung offenbaren. Die Anbetung der Könige mit der in den Mittelpunkt gerückten Maria ist feierlich in den Linien, harmonisch in der Färbung und reich an prächtig durchgeführten Porträtköpfen. Die Porträtdarstellung ist neben der malerischen Seite die Gattung, in der der ältere Holbein allen Zeitgenossen Deutschlands vorangeschritten ist. Zahlreiche Studien in den Kupferstichkabinetten von Berlin und Basel — in dem letzteren sind auch eine Anzahl von Skizzen für den Kaisheimer Altar — geben uns einen Begriff von dem Streben Holbeins, die menschliche Natur in ihrer Individualität zu meistern (Abb. 70). Eine Reihe von Augsburger Patrizierköpfen und die Bildnisse seiner Söhne Hans und Ambrosius legen von seiner hochentwickelten vorurteilslosen Beobachtungsgabe Zeugnis ab. Sie sind in Silberstift in zarter lockerer Strichelung gezeichnet, die auch Haar und Pelzwerk in der stofflichen Wirkung wiedergibt, in manchem an die Zeichnungsweise des Hausbuchmeisters erinnernd.

Als Hauptwerke derselben Jahre folgen das Epitaph des Ulrich Walter für St. Katharinen von 1502, wieder ein Spitzbogenbild aus drei Teilen mit der Verklärung auf Tabor in der Mitte, der Vermehrung der

Brote und Heilung des Besessenen auf den Seiten; die Basilika S. Paolo mit Szenen aus dem Leben des Apostelfürsten und mit der charaktervollen Dornenkrönung im Spitzbogenfelde (Abb. 71), nach 1503 zugleich mit Burgkmairs Sta. Croce von der Priorin Veronika Walser für den Kapitelsaal des Katharinenklosters gestiftet, jetzt in der Augsburger Galerie. Die Raumwirkung und der Schmelz der Modellierung sind hier bedeutend fortgeschritten. Im Jahre 1508 entstand das Epitaph für den hingerichteten Bürgermeister Ulrich Schwarz, mit der Familie fürbittend zu Füßen Gottvaters mit dem Richtschwert.



73. Hans Holbein d. Ä.: St. Barbara und Elisabeth vom Sebastiansaltar um 1516. München, Pinakothek

Die feinen Grisaillen mit dem Tod Marias, dem Wunder der hl. Ottilie und Heiligen-Standfiguren im Prager Rudolfinum, bereits 1510 entstanden, weisen zuerst flache Frührenaissancebögen mit Akanthusornament an Stelle der Maßwerkbögen auf, während Haltung und eckiges Faltenwerk der Figuren noch den älteren Stil nachwirken lassen. Das Jahr 1510 bezeichnet durch den Ausbau der Fuggerschen Kapelle an St. Anna äußerlich den Beginn der Renaissance in Augsburg; durch das Eingreifen Dürers kommt von nun ab ein größerer Schwung in die Augsburger Malerei. Namentlich die Bewältigung bewegter Vorgänge, die den Schwaben immer schwer gefallen, wird jetzt hier aufgenommen; die später zu berührende Tätigkeit der Augsburger Illustratoren für Kaiser Max bringt dafür die deutlichsten Belege. Da konnte auch der alte Holbein nicht zurückstehen. Die Tafeln des 1512 für das Katharinenkloster gemalten Altars in der Augsburger Galerie mit den hl. Bischöfen Ulrich und Wolfgang, dem Martyrium der Katharina, mit der Anna selbdritt und dem Martyrium des hl. Petrus haben nicht nur in den goldenen Arabeskenbekrönungen die Akanthusranken, Putten und Satyrmasken der italienischen Renaissance aufgenommen, sondern die völligen rundlich bewegten Gestalten in den weicher fallenden Gewändern gehören bereits der kräftig behäbigen Generation, die die folgende Zeit repräsentiert (Abb. 72). In dem Katharinenmartyrium ist Dürers Einwirkung erkennbar. Aber noch weiter schreitet der alte Meister in dem Sebastiansaltar, der ebenfalls für das Katharinenkloster um 1516 gemalt wurde, und heute eine der Hauptzierden der Münchner Pinakothek ist. Betrachtet man die hl. Barbara und Elisabeth auf den Flügeln (Abb. 73) und denkt



74. Bernhard Strigel: Bildnis Konrad Rehlingens. München, Pinakothek

nun an Holbeins Anfänge zurück, so wird man in der Tat Schnaase recht geben, der von dem älteren Holbein, ohne allerdings noch das vollständige Bild seiner späteren Entwicklung zu kennen, bemerkt: wir erkennen einen lebendig, fast unruhig strebenden Geist, der sich nie befriedigt, nie wiederholt, sondern nach einem höheren, noch unbekannten Ziele ringt.

Der Brunnen des Lebens von 1519 im Kgl. Schloß in Madrid, eine Gruppe prächtig gekleideter heiliger Frauen mit der thronenden Maria in der Mitte und einer reichen Frührenaissancehalle im Hintergrunde, schließt das Lebenswerk des älteren Holbein ab. Wie dieser Meister ein Kämpfer und Rastloser bis ins höchste Alter geblieben ist, so mußte er, es scheint um drückenden Schulden zu entgehen, noch als alter Mann von Augsburg abwandern nach Isenheim bei Kolmar, wahrscheinlich im Jahre 1517. Hier ist er 1525 gestorben. Holbein ist offenbar unter beengendem Druck emporgestiegen, die zahlreichen handwerklichen Bilder deuten auf den Fabrikbetrieb, unter dessen Zwang er schuf, die mehrfachen Schuldklagen lassen die dauernde Bedrängnis vermuten. In seiner Kunst konnte er sich nicht, wie der fast gleichaltrige Dürer, zu völliger Freiheit durchringen. Ein außerordentliches malerisches Naturell, besaß er doch nicht die plastische Energie der Dürerschen Gestaltungskraft. Während er auf der einen Seite zu einer malerischen Anschauung und Breite der Darstellung wie kein anderer Zeitgenosse kommt, bleibt er auf der anderen an dem spätgotischen Befangenen, ja am Dekorativen haften. Daher bringt er es selten zu reinen Wirkungen. Fremde Einflüsse vom Niederrhein oder den Niederlanden, oder schon im Sfumato der Schatten von seiten der Oberitaliener, wie bei seinem Landsmann Burgkmair, haben bei ihm gewiß nur eine untergeordnete Bedeutung. Er hat aus einem eingeborenen malerischen Instinkt gehandelt. Seinen spätesten Arbeiten noch merkt man den selfmade man an. In seinem Sohne Hans Holbein dem Jüngeren erscheint die malerische Anlage zur Genialität gesteigert.

Der eigentliche Fortsetzer der Kunst Zeitbloms ist Bernhard Strigel in Memmingen, der südlich von Ulm gelegenen kleinen Reichsstadt.

Das Schwergewicht seiner Tätigkeit liegt erst in den beiden Jahrzehnten 1510 bis 1530. Die Familie Strigel war eine in Memmingen und Südschwaben verzweigte Malerfamilie; es seien nur die 1442 von Johann Strigel gemalten Altäre in Zell bei Staufen und die Altäre mit Schnitz- und Malwerk von Yvo Strigel im Frankfurter Dom von 1505 und aus S. Maria Calanca von 1512 in Basel angeführt. Erst im Jahre 1884 entdeckte Bode den Namen auf dem Bilde der Familie Cuspinians in der Berliner Galerie von 1520, ihm und Scheibler verdanken wir die Zusammenstellung des umfangreichen Werkes des Bernhard Strigel, der in der älteren Literatur unter dem Namen „Meister der Sammlung Hirscher“ ging. Nachweisbar ist Strigel von 1506 bis 1528. Dem Stil des Zeitblom steht Strigel in den früheren Bildern noch nahe, von denen



Bernhard Strigel, um 1520, Die Kinder Konrad Rehlingens
München, Pinakothek





75. Hans Pleydenwurf: Kalvarienberg um 1460. München, Pinakothek

hervorzuheben sind die kleinen Tafeln mit der Flucht nach Ägypten, der Grablegung und der Krönung Mariä von einem Altar aus Aulendorf oder Isny in der Stuttgarter Galerie, die prächtigen, an Syrlins Bildnischarakteristik gemahnenden Halbfiguren von Propheten in Stuttgart und in der Augsburger Galerie. Die vier Altarflügel mit figurenreichen Szenen aus dem Marienleben von 1515 im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, David mit dem Haupte des Goliath in der Münchner Pinakothek, die trefflichen Tafeln mit den Familiengruppen der heiligen Sippe vor Goldgrund im Germanischen Museum und in München haben noch die feste Behandlung der Farbe, den geknickten Faltenwurf und die gotische Steinarchitektur des Zeitblomschen Stils beibehalten, nur in den tieferen wärmeren Tönen und den dunkleren Schatten ist Strigel dem malerischen Strome der Zeit gefolgt. Die Bilder aus dem Familienleben, die Strigel in der Nürnberger Sippenfolge gibt, erinnern in der ausführlichen Schilderung des Beiwerks, z. B. der Stühle und anderer Möbel wieder an Gewohnheiten des älteren Holbein, wirklich scheint Strigel in dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jhhs. in engere Fühlung zur Augsburger Schule zu treten. Im Jahre 1517 läßt er sich dort nachweisen, aber schon seit



76. Michael Wolgemut: Auferstehung vom Hofer Altar 1465. München, Pinakothek

dem Jahre 1507 finden wir ihn in Fühlung mit Kaiser Maximilian. Seit etwa 1515 wird er der bevorzugte Porträtmaler des Kaisers. Seine vorzüglichsten Bildnisse Maximilians, der kaiserlichen Familie, Ludwigs II. und Karls V. als Kinder, sind noch im habsburgischen Besitz, in der Galerie des Belvedere in Wien. Weitere treffliche Porträts von Strigels Hand sind das lebensgroße Bildnis des Augsburger Patriziers Konrad Rehlingen in schwarzer Pelzschaube und dessen acht Kinder (Abb. 74 u. Taf. XXXVII), beide mit roten Teppichen und Landschaftsblicken als Hintergrund, in der Münchner Pinakothek, Brustbild des Herrn von Haller ebendort; das Brustbild des Grafen Johann II. von Montfort zu Tetnang 1520 in Donaueschingen, aus dem gleichen Jahre die Familie des kaiserlichen Rates Cuspinian in Berlin, als Gegenstück zur Familie des Kaisers Max und seiner Kinder im Belvedere gemalt, das kleine Brustbild Ferdinands I. von 1524 in Florenz. Die Mehrzahl der Bilder der kaiserlichen Familie hat Strigel zwischen 1520 und 1528 in Wien gemalt. In letzterem Jahre ist er in Memmingen gestorben. Strigels Bildnisse gehören ihrem Habitus nach bereits in die Renaissanceepoche. Die Profilbildnisse des Kaisers Max verraten das Vorbild der Bildnisse des Kaisers vom lombardischen Maler de Predis. Die vorwiegende Aufnahme der Dargestellten in der Halbprofilstellung und ihre ruhig gleichmäßige Haltung zeigen zwar noch das Nachwirken der schwäbischen Porträtmalerei des ausgehenden 15. Jhhs. (S. 549), allein, wie die Köpfe herausgehoben und Brust und Hände gewissermaßen als Basis für das Haupt herausgearbeitet sind, dies ist aus dem Gefühl einer neuen menschlich freieren Zeit empfunden, vollends die ganzen Figuren. Bezeichnend für Strigels Bildnisse sind die hellen, ins Weiße gebrochenen Fleischtöne, die nur sehr wenig mit perlmuttergrauen Schatten modelliert sind; sie heben sich meist vor dem leuchtend blauen Himmel, vor roten Vorhängen oder einem dunklen Grund ab. Ein ausgesprochenes Empfinden für das Dekorative und Geschmackvolle machte ihn zum geborenen Hofmaler. Alle seine Modelle haben einen verwandten Gesichtstypus, ein längliches Oval, eine große Nase, müde und abwärts blickende Augen. Eine individualisierende Charakteristik lag ihm fern. In seiner Richtung arbeiten die Augsburger Porträtisten Amberger und Hans Maler zu Schwaz.

Dem Stil der schwäbischen Schule um 1500, speziell ihrem Haupte Zeitblom, schließen sich zwei in den angrenzenden Schweizer Landschaften wirkende Künstler an: der Meister mit der Nelke, dessen Hauptwerk, ein Altar mit dem Leben Johannes des Täufers, zum Teil im Historischen Museum in Bern, zum Teil in der Budapester Nationalgalerie ist, ferner Hans Fries, tätig 1465 bis ca. 1520 in Freiburg in der Schweiz, dessen Hauptschöpfung, vier Tafeln eines Altares von 1501 — die thronende Maria, St. Franziskus, Anna selbdritt und Martyrium Sebastians — im Germanischen Museum ist. Aber auch im Beginn des 16. Jhhs. noch liegt die Stärke der Schweizer Malerei in den dekorativen Gebieten, vor allem in der Glasmalerei, die sich eben zu ihrer höchsten Entfaltung anschickt, in der Bildwirkerei und -stickerei, in der Chronikenillustration, in der ornamentalen Wandmalerei.

Nürnberg, Bayern und der Südosten.

Die Nürnberger Malerei wird um 1460 durch Hans Pleydenwurf, der von 1451 bis an seinen Tod 1472 in Nürnberg nachweisbar ist, nach dem Vorbilde des Roger van der Weyden in den spätgotischen Naturalismus hinübergeführt. Seine Hauptschöpfung, der figurenreiche Kalvarienberg in der Münchner Pinakothek, nach der Signatur I. P. mit Wahrscheinlichkeit ihm zugeschrieben, um 1460 entstanden, steht ohne Verbindung mit den Werken des um die Mitte des Jahrhunderts in Nürnberg blühenden Meisters des Tucheraltars da (Abb. 75). Der schon erwähnte Löffelholzaltar von 1453 zeigt z. B. nur erst eine wenig ausgesprochene Aufnahme niederländischer Elemente in die schwerfällig gebundene untersetzte Figurenbildung des Tuchermeisters. Der Kalvarienberg aber führt die hageren Gestalten Rogers, die knochigen herben Köpfe mit schmalen Nasen und Augen, die gegliederten belebten Hände, seinen scharf gebrochenen Gewandstil, die gemusterten Sammet- und Seidenbrokate, die burgundischen Pelzmützen und die scharfgeriefelten Plattenrüstungen nach Nürnberg. Die tiefe Hintergrundslandschaft, vor der die Gruppen noch wie eine dichte Wand aufgebaut sind, mit der Kreuztragung in der Ferne, wird von steilen, braunen Felsen im Mittelgrund und einer turmreichen Stadtansicht im Hintergrund belebt. Die kräftige bräunliche Färbung der Bilder mit dem verschiedenen kräftigen Rot der Gewänder erhöht den Eindruck von Kraft und Energie dieser Arbeit. An dramatischem Gehalt übertrifft dieses Anfangswerk der Nürnberger Spätgotik die in den gleichen Bahnen schreitenden Zeitgenossen im Südwesten Deutschlands, den Isenmann, Herlin und Schüchlin.



77. Michael Wolgemut: Christophorus vom Peringsdörfer Altar. Germanisches Museum.

Die Komposition ist von Pleydenwurfs Werkstatt oder Schule mehrfach ähnlich gemalt worden; im Germanischen Museum erscheint sie z. B. auf einer Tafel mit dem knienden Würzburger Kanonikus Schönborn aus Würzburg; auf dem Hochaltar der Georgskirche in Dinkelsbühl mit dem plastischgebildeten Kruzifixus, schon dem Wohlgemut nahestehend. Von dem übrigen, dem Hans Pleydenwurf von Thode, der diese Persönlichkeit entdeckt hat, zugeschriebenen Tafelbildern der sechziger bis siebziger Jahre reicht keines an den Kalvarienberg heran. Es sind das namentlich die Reste eines Altares mit der Anbetung der Könige und ein Flügel der Verkündigung im Germanischen Museum, eine Anbetung der Hirten im Bayerischen National-

museum, ebendort der andere Flügel der Verkündigung; vier Tafeln von dem Hauptaltar der Katharinenkirche, gestiftet von der Familie Landauer, jetzt in der Münchner Pinakothek, darstellend: Geburt Christi, Vermählung der Katharina mit dem Christkind (Bd. 1, Abb. 100), Kreuzigung und Auferstehung; die Vermählung der Katharina zeigt in dem perspektivisch mit Fluchtpunkten gezeichneten Innenraum mit Kreuzstockfenstern und Balkendecke wieder den äußerst starken Einfluß der niederländischen Schule auch in Nürnberg, während das einzelne Mobiliar: Wandbank, Bocktisch und „Gwandkalter", d. h. Waschschrank mit geschnitztem Maßwerkornament, typische Beispiele oberdeutscher Möbel der Spätgotik vorführt. Im Jahre 1462 bestellten die Kirchenväter von S. Elisabeth in Breslau einen Hochaltar bei Pleydenwurf. Aus der hl. Kreuzkirche dieser Stadt sind einige Tafeln mit Szenen aus dem Leben Christi aus Pleydenwurfs Werkstatt in das dortige Städtische Museum gelangt; es ist vermutet worden, daß sie Teile des vorgenannten Hochaltares sind. Die S. Lorenzkirche, die an spätgotischen Bildern reichste Kirche Nürnbergs, enthält noch einen kleinen Altar mit Jugendszenen aus dem Leben Christi; eine Reihe handwerklicher Arbeiten — wie das Bildnis des Kanonikus Schönborn — birgt das Germanische Museum.

Der unmittelbare Fortsetzer von Hans Pleydenwurfs Werkstatt ist der 1443 geborene Michael Wolgemut, der 1473 die Witwe Pleydenwurfs heiratete. Den größten Teil seines Ruhmes verdankt Wolgemut seiner Stellung als Lehrer Dürers. Er war aber auch ein tüchtiger und in seinen früheren und eigenhändigen Arbeiten ein den gleichgerichteten süddeutschen Zeitgenossen ebenbürtiger Künstler. In den späteren Jahren ist dann sein persönlicher Stil mehr und mehr in dem allgemeinen einer gesellenreichen Werkstatt aufgegangen. Wolgemut ist der Prototyp des großen Unternehmers für umfangreiche Altarwerke mit Schnitzerei und Malerei geworden. Auf die handwerklich geschäftsmäßige Arbeitsweise und überdies auf den geringen Künstlerstolz des Wolgemut wirft der bekannte Vertrag von 1507 mit dem Magistrat von Schwabach ein Licht, worin die Lieferung des Hochaltars für die Pfarrkirche ausgemacht wird. „Sollte die Tafel an einem oder mehreren Orten ungestalt befunden werden, so verpflichtet sich der Meister, daran so lange zu ändern, bis die Besteller sie als „wolgestalt" erkennen", daß, „wo aber die Tafel dermaßen so großen ungestalt gewinn, der nit zu endern were, so soll er soliche Tafeln selbs behalten und das gegeben gelt on abgang und schaden widergeben."

Dem Pleydenwurf steht Wolgemut in seinem frühesten Werke, den vier ihm zugeschriebenen Tafeln des Altars aus der Trinitatiskirche in Hof von 1465, äußerst nahe (Abb. 76). Die Passionsszenen sind noch in ähnlich tiefen bräunlichen Farben, unter denen das kräftige Rot der Gewänder dominiert, gemalt. Die hageren Figuren mit spitzigen Händen, der knochige Christuskörper mit eingeschnürtem Brustkorb und steifflatterndem Gewandzipfel, die steilen wie mit dem Messer geschnittenen Hügel und die fernen turmreichen Städte, der schon blaue Himmel, gegen den die dünnästigen oder kugeligen Bäume stehen: in allem waltet der gleiche, von Roger von der Weyden inspirierte Geist. Nur scheinen sich in den finsteren bärtigen Männertypen, den verkniffenen Frauengesichtern und dem kleinen zerknitterten Gefält Züge zu offenbaren, die dem späteren Wolgemut eigentümlich sind und ihn mehr dem Schüchlin nähern. Aus der großen Zahl von Wolgemuts Arbeiten ist der Auszug der zwölf Apostel in felsenreicher Landschaft in der Münchner Pinakothek als gute frühere Arbeit anzuschließen. Eine der umfangreichsten, noch an Ort und Stelle befindlichen Arbeiten aus Wolgemuts Werkstatt ist der Altar der Marienkirche in Zwickau, dessen Jugendszenen aus dem Leben Christi durch eine große Anzahl gemütvoller, aus dem Leben gegriffener Züge gegenüber den herkömmlichen Schemen bereichert sind und Zeugnis ablegen, daß das Naturstudium in Wolgemuts Werkstatt damals eifrig betrieben worden ist; die liebevolle Sorgfalt in der Durcharbeitung von Bauern- und Hirtenfiguren, von Tieren, Vögeln, Pflanzen, Gemäuer und Stadtansichten enthält bereits im Keim die umfassende Naturanschauung, die sich in Dürers Kunst entfaltet; der niederländische Einfluß ist hier zugunsten des deutschen gemütlichen Elements völlig verarbeitet. Auch die Passionsbilder sind in ihrem dramatischen Gehalt neu vertieft — die Einwirkung Schongauers scheint sich schon in dem zerknitterten Faltenstil zu äußern; Kreuztragung und Auferstehung, die Wolgemuts Mitarbeit am deutlichsten bekunden, enthalten eine Fülle von charaktervollen Kriegergesichtern. Freilich tritt hier auch stärker der finstere spießige Zug hervor; diese verzwickten bösartigen Büttelgesichter, die ordinären verschrobenen Typen, wie sie fortan in Wolgemuts Passionsbildern stetig wiederkehren. Als Ganzes steht der Zwickauer Altar

unter den großen süddeutschen Schreinen mit an erster Stelle. Das Innere des Schreins enthält allein neun lebensgroße Holzstatuen: die Maria auf dem Halbmond und je zwei weibliche Heilige im Mittelkasten und je zwei hl. Jungfrauen auf den Flügeln. Die Außenseiten des ersten und die inneren des zweiten Flügelpaares enthalten die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und die Familie der drei Marien, die Außenseiten des zweiten und die Innenseiten eines dritten feststehenden Flügelpaares zeigen die Passion: Christus am Ölberg, Ecce homo, dramatisch, mit vielen Figuren (Abb. 92 auf S. 580), die Kreuztragung und Kreuzigung. Die Altarstaffel Christus und die Apostel in Schnitzerei. Wolgemut erhielt von dem Zwickauer Rat für das Ganze die für damals hohe Summe von 1400 Gulden. Die jetzt erblühenden Bergbaustädte am nördlichen Fuß des Erzgebirges, neben Zwickau noch Chemnitz, Annaberg und Schneeberg, waren überhaupt gutzahlende Abnehmer der Nürnberger Kunst. Aus der großen Zahl von Tafeln Wolgemuts aus diesen Jahren seien hier nur angefügt der Katharinenaltar der Lorenzkirche mit drei Statuen im Schnitzschrein und die Legende Katharinas auf den Flügeln um 1480, der Altar in der Johanneskirche in Crailsheim mit fünf Schnitzfiguren in der Mitte und Passionsszenen auf den Flügeln, ein Altar in St. Georg in Dinkelsbühl mit gemalten Kirchenvätern in der Predella, endlich ein Altar in St. Lorenz mit den geschnitzten Figuren des hl. Rochus und eines Engels im Mittelschrein und gemalten Szenen auf den Flügeln 1499. Sehr reich an Bildern aus Wolgemuts Werkstatt ist die Gemäldegalerie des Germanischen Museums.



78. Wolgemut: Holzschnitt aus dem Schatzbehalter, 1491

Hier befindet sich auch die vielumstrittene, künstlerisch vielleicht am höchsten stehende Schöpfung der Werkstatt Wolgemuts, als dessen Arbeit durch Neudörfers Angabe in seinen Nachrichten von Nürnberger Künstlern vom Jahre 1547 beglaubigt: der 1487 von Sebastian Peringsdörfer in die Augustinerkirche gestiftete Altar. Die acht Flügelbilder des Peringsdörfer Altares zeigen in zwei Szenen übereinander Ereignisse aus dem Leben des hl. Veit — seine Geißelung, der Heilige mit seinen Pflegeeltern Kreszentia und Modestus an den Kreuzgalgen gebunden, während Kaiser und Henker vom Hagel geschlagen, er widersteht weiblicher Versuchung, weilt unversehrt im Löwenzwinger, heilt einen Besessenen, wird endlich mit Kreszentia und Modestus im Kessel gesotten. — Ferner sind das Martyrium des hl. Sebastian (Taf. XXXVIII), der hl. Lukas die Madonna malend (Abb. 121), die Ekstase St. Bernhards und Paare von Heiligen dargestellt (Abb. 77). Den bekannten Stil des Wolgemut selbst findet man eigentlich nur in den hl. Standfiguren wieder. Die übrigen Bilder scheint er an hervorragende jugendliche Gesellen seiner Werkstatt vergeben zu haben. Ein frischer und lebendiger Zug tritt uns in diesen Szenen entgegen. Nach Thode ist Wilhelm Pleydenwurf der Hauptanteil am Peringsdörfer Altar zuzuschreiben; ohne Zweifel zeigen die von Wolgemut und diesem seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurf illustrierte Schedelsche Weltchronik (1493) und der Schatzbehalter von 1491, beide im Verlag von Koburger erschienen, in den Holzschnitten Verwandtschaft mit dem Peringsdörfer Altar (Abb. 78). Es sind die gleichen schlanken und lebhaft bewegten lockigen Knaben und die zierlichen Mädchen mit aufgebundenen Flechten, jene jugendlich anmutigen Typen, die uns schon beim Hausbuchmeister begegneten. Der



79. Münchener Meister um 1500: Dreifaltigkeit. Blutenburg, Pfarrkirche

letztere hat auf diesen Kreis, wie schon die von Sensenschmied und Frisch gedruckte fünfte deutsche Bibel vermuten läßt, Einwirkung gewonnen. Von anderer Seite ist Hanns Traut von Speier, der sich 1476 in Nürnberg niederließ, für einen Teil der Bilder, neuerdings nach dem Monogramm R. F. auf einer in S. Lorenz befindlichen, noch zugehörigen Tafel „Weigerung Veits das Götzenbild anzubeten" Rueland Frueauf d. J. wenigstens für die Veitslegende angesprochen worden. Diese Frage ist von erheblicher kunstgeschichtlicher Bedeutung deshalb, weil Albrecht Dürer in diesen Jahren in der Werkstatt Wolgemuts den ersten Unterricht empfing, und weil die überragende und strebende Persönlichkeit unter Wolgemuts Gesellen, die den Peringsdörfer Altar ausführte, auf seine Jugend von bestimmendem Einfluß wurde. Vortrefflich ist die räumliche Durchbildung sowohl der Innenräume, die wie bei Wolgemut häufig Blicke in Nebengemächer und durch Fenster gestatten, wie auch der Landschaften. Die goldschmiedsmäßige Durchführung des krausen Krabbenwerks an den Kragsteinen und in dem Pflanzenwerk bekundet wieder die eindringlich energische Kunstrichtung, die in Wolgemuts Werkstatt herrschte. Aus Wolgemuts Werkstatt sind auch einige Bildnisse hervorgegangen, die in der scharfen und markigen Zeichnung das knochig herbe Kopfideal dieser Schule widerspiegeln, so ein Ehepaar von 1475 im Dessauer Amalienstift, die Ursula Tucherin in der Kasseler Galerie (Abb. 90 auf S. 578), der Hans Perkmeister von 1476 und der 72jährige Martin Rosenthaler im Germanischen Museum.

Was noch nach dem letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. in Wolgemuts Atelier gearbeitet worden ist — auch hierfür bietet das Germanische Museum die besten Belege — verrät einen zunehmenden handwerklichen Betrieb, ein Erlöschen der künstlerischen Kraft des Meisters. Er scheint mehr und mehr den Pinsel selbst haben ruhen lassen und nur die geschäftliche Leitung des Unternehmens geführt zu haben. Nichts beweist dies deutlicher als der Umstand, daß der alte Meister in seinen letzten beiden großen Altarwerken, dem Hochaltar der Klosterkirche in Heilsbronn von 1502—3 und namentlich in dem erwähnten großen Altar der Pfarrkirche in Schwabach von 1508 den Einfluß seines um dreißig oder vierzig Jahre jüngeren Schülers Dürer erfahren hat. Der Heilsbronner Altar enthält im geschnitzten Schrein die Anbetung der Könige, auf den Flügeln das Leben Mariä und Christi; der Schwabacher Altar besteht wieder aus einem Schnitzschrein mit Maria und Heiligen und drei gemalten Flügelpaaren mit Szenen der Passion und Legenden des hl. Johannes d. T. und des hl. Martin. Die äußerliche Aufnahme der schwungvoll bauschigen Dürerschen Formen in das befangene spätgotische Schema wirkt hier nicht erfreulich.

Es ist im allgemeinen im ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. ein unsicherer Zug in die Nürnberger Malerei durch die Nachahmung der Dürerschen Zeichnung gekommen. Auch Wolf Traut, Hans von Kulmbach und Schäuffelein, die in ihrer Jugend bei Wolgemut gelernt zu haben scheinen, sind ihrem 70jährigen Meister darin gefolgt. Dürer hat ihm, wie das Porträt Wolgemuts in der Münchner Pinakothek anzeigt, noch in den späteren Jahren seine Verehrung erhalten.



80. Rueland Früeauf (?) von Salzburg um 1470: Kreuzigung. Wien, Gemäldegalerie

Auf Wolgemuts Zeichnungen lassen sich auch eine Anzahl von Nürnberger wollgewirkten Teppichen, Altarvorhängen und Rücklaken zurückführen, von denen die Geschichte des verlorenen Sohnes mit den Wappen des Stephan Tucher und der Ursula Geuder in St. Sebald um 1480 und die Kreuzigung mit dem Pirkheimer- und einem zweiten Wappen in der Würzburger Universitätssammlung die beachtenswertesten sind. Vermutlich wurden diese Teppiche in dem Nürnberger Katharinenkloster gewirkt. Endlich ist seine Einwirkung auf die Bildschnitzerei Nürnbergs zu berücksichtigen. Er übernahm ja, wie die Verträge ausweisen, stets auch die Lieferung des Schnitzwerks der umfangreichen Altäre, und wenn er auch die Ausführung der Schnitzereien an Bildhauer wie Leinberger und Veit Stoß abgab, so hat er doch zweifellos die Gesamtentwürfe auch für den bildhauerischen Schmuck gezeichnet. Endlich sind seine Entwürfe in Nürnberger Glasgemälden festgestellt worden, besonders ist hier das Kaiserfenster mit Friedrich III. in dem Chor der Lorenzkirche zu beachten. Als Zeitgenosse Wolgemuts wurde Wilhelm Pleydenwurf, der Sohn des Hans, schon erwähnt. Er hatte u. a. im Jahre 1491 den Brunnen auf dem Markt zu bemalen und zu vergolden, mit Wolgemut zusammen lieferte er die Zeichnungen zu den Holzschnitten der Schedelschen Weltchronik 1494 und starb im gleichen Jahre. Diese Holzschnitte stellen in der kräftig auch mit Kreuzlagen schraffierenden Modellierung einen bedeutenden Fortschritt gegenüber den älteren Holzschnitten bis etwa 1490 dar, sie bereiten die Holzschnittkunst Dürers vor. Auch Hanns Traut aus Speyer, seit 1476 in Nürnberg, wurde oben schon in Verbindung mit dem Peringsdörfer Altar, genannt. Von ihm besitzt die Erlanger Universitätssammlung eine aus Dürers Besitz stammende Zeichnung des hl. Sebastian, die den Einfluß des Schongauer, der in dieser Zeit in Nürnberg häufiger zu bemerken ist, bekundet. Tafelbilder des Hanns Traut sind nach Rauch u. a. die Flügel des Rochusaltars in der Lorenzkirche, Geburt des Kindes im Bayer. Nationalmuseum, ein Schutzmantelbild in Schleißheim, die Flügel am Dreikönigsaltar in Heilsbronn, das Löffelholzepitaph von 1504 in der Lorenzkirche mit den hl. Sippen, bereits Dürers Rückwirkung anzeigend. Schließlich sind von dem Holzschnitzer Veit Stoß, dem führenden Meister der Nürnberger Holzplastik, um 1500 die gemalten Flügel mit den Legenden des hl. Kilian an einem Altar in Münnerstadt zu

erwähnen. Auch eine Anzahl Kupferstiche hat Stoß geschaffen, die einen ähnlich wüsten und übertriebenen Faltenschwung wie seine Holzarbeiten aufweisen. Stoß aber ist, im Gegensatz zu den Nürnberger Malern am Ende des 15. Jhhs., in seinem künstlerischen Temperament dem Dürer der Apokalypse ebenbürtig.

Verwandt mit der Nürnberger ist die bayerische Schule, deren Sitz in der seit der 2. H. des 15. Jhhs. aufblühenden Residenz München war, wo die eben vollendete Frauenkirche ein reges Kunstleben bewirkte.

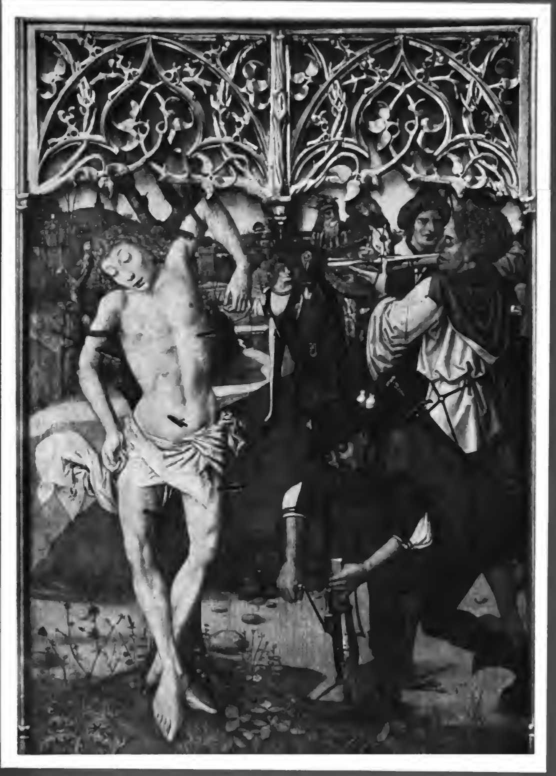
Den Naturalismus, allerdings in provinzieller, fratzenhafter Verzerrung vertreten hier als erste die Arbeiten des seit 1453 in München wirkenden Gabriel Mäleßkircher, von dessen Hand die Galerie in Schleißheim eine wilde Kreuzigung besitzt. Eine beträchtliche Anzahl von oberbayerischen Bildern des letzten Drittels des 15. Jhhs. ist in dem Bayer. Nationalmuseum zusammengekommen, darunter verdienen die Kreuzigung aus Baumburg von 1491 und die Tafel mit Katharina und Barbara aus Wasserburg um 1490 Beachtung. Eine der tüchtigsten Leistungen der Münchner Schule um 1500 ist der Hochaltar in der kleinen Kirche in Blutenburg bei München, dessen Mittelbild Gottvater mit dem Leichnam Christi vorstellt (Abb. 79).

Der Hauptmeister Münchens um 1500 ist Jan Pollack, der in München von 1484 bis 1519 gewirkt hat, seit dem Jahre 1488 als Stadtmaler. Urkundlich hat er den ehemaligen Hochaltar in Weihenstephan, jetzt in Schleißheim, mit den hl. Korbinian, Stephan und Benedikt geschaffen. Sein umfangreichstes Werk ist der ehemalige Hochaltar der Peterskirche in München, von dem noch fünf Tafeln mit dem Leben des Petrus am alten Ort sind, während sechs mit dem Leben des Petrus und Paulus in das Nationalmuseum gelangten. Hier ist auch der Altar aus der Münchner Franziskanerkirche mit der figurenreichen Kreuzigung Christi und Passionsszenen auf den Flügeln; zwei zugehörige Flügel sind in der Galerie in Burghausen (vgl. Bd. 1, Abb. 132). Pollack zeigt sich in seiner Auffassung dem Wolgemut verwandt. Auch er liebt den stark geknitterten Faltenwurf, die heftigen eckigen Gebärden, die karikierten Verbrecherphysiognomien unter dem Volk; selbst in der lebhaften Tiefenwirkung der Landschaften und Architekturen ähnelt er dem Wolgemut. Es erscheint die Vermutung berechtigt, daß er in Polen, wo er dem Namen nach herstammt, vielleicht in Krakau, mit Nürnberger Maler- oder Schnitzwerken in Berührung gekommen ist.

Mit der oberbayerischen Malerei, zumal des oberen Inn- und Isargebiets, berührt sich vielfach die Malerei im angrenzenden Bistum Salzburg. Das Bayerische Nationalmuseum besitzt eine Reihe von Tafeln dieser Gebiete, die Unterschiede kaum erkennen lassen. Seit den siebziger Jahren tritt hier ein durch besonders scharfe plastische Form gekennzeichneter herber Stil auf, der von der Tiroler Schule, von Pacher, angeregt erscheint. Ein tüchtiger Meister des letzten Jahrhundertdrittels ist Rueland Früeauf, der von 1470 bis um 1503 hauptsächlich in Salzburg gewirkt hat, später jedoch auch vorübergehend in Passau, dann für Regensburg und die Wiener Gegend tätig war. Als sein Frühwerk um 1470 gilt die markige Breittafel der Wiener Gemäldegalerie, den Kruzifixus mit Maria und Johannes und die hl. Katharina und Sebastian noch vor damasziertem Goldgrund darstellend (Abb. 80). Seine Hauptschöpfungen sind die mit dem Monogramm R F versehenen Passionstafeln von 1490 und 91 in der Wiener Galerie und vier große Bilder in der Pfarrkirche in Großgmain von 1499 — nach denen der Künstler früher als Meister von Großgmain bezeichnet wurde. Sie schildern die Darstellung im Tempel, den zwölfjährigen Jesus im Tempel, Pfingsten und Tod Mariä. Altertümlich sind der Goldgrund, auf den Wiener Bildern noch damasziert mit großen Granatmustern, die geringe Durchführung der Örtlichkeit, eine gewisse statuarische Starrheit der Figuren. Die scharfplastische holzschnittartige Durchmodellierung des reichgeknitterten Gefälts ist ein durchgehendes Merkmal dieser Bilder. Bemerkenswerte Arbeiten Früeaufs sind weiter ein Triptychon mit dem Tod Mariä aus Salzburg in der Wiener Galerie und zwei Kirchenväter von 1498 in Berliner Privatbesitz, eine Verkündigung in Budapest und eine Geburt des Kindes in Venedig.

Der ganze Südosten Deutschlands verrät seit den siebziger Jahren die nähere oder entferntere Einwirkung des Hauptmeisters der Tiroler Schule, Michael Pachers.

Michael Pacher, nachweisbar von 1465 bis zu seinem Tode 1498 in Bruneck im Pustertale, der ehemaligen Sommerresidenz der Bischöfe von Brixen, war urkundlich Holzschnitzer und Maler in einer Person und in beiden Zweigen gleich tüchtig. Als Holzschnitzer tritt er uns allein in seinem frühesten, quellenmäßig ihm zuzuschreibenden Werk entgegen, dem Hochaltar in der Pfarrkirche in Gries bei Bozen von 1471. Die freigeschnitzten Gruppen des fast allein erhaltenen Mittelschreins, einer Krönung Mariä mit den hl. Michael und Erasmus auf den Seiten, sind nach dem feierlichen Typus der Köpfe und dem knittrigreichen Falten-



Meister des Peringsdörfer Altars: Martyrium des hl. Sebastian, 1487
Nürnberg, German. Museum





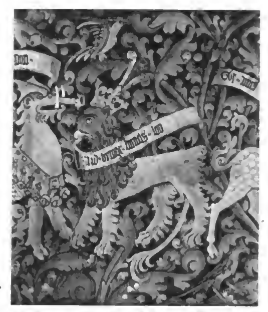
81. Friedr. Pacher von Bruneck i. T. um 1480: St. Wolfgang heilt eine Besessene. Vom Altar in St. Wolfgang

wurf den oberdeutschen, speziell den schwäbischen Altarschreinen anzuschließen; eine Einwirkung von Multschers Sterzinger Altar auf Pachers Bildhauerei ist wahrscheinlich. Das reich durchbrochene Maßwerk der bekrönenden Baldachine hält sich noch in den strengeren geometrischen Formen der beginnenden Spätgotik. In Pachers Hauptschöpfung, dem 1479—1481 entstandenen Altar für die Pfarrkirche in S. Wolfgang beim Attersee in Oberösterreich, einer Bestellung des Abtes Benedikt Eggh von Mondsee, wirken Bildhauerkunst und Malerei zusammen zu einer der großartigsten Schöpfungen unter den oberdeutschen Flügelaltären der Spätgotik. Die Gruppen des Mittelschreins, Christus die kniende Maria segnend, und die hl. Bischöfe Wolfgang und Benediktus auf den Seiten stehen unter reich verschlungenen, tiefschattenden Baldachinbekrönungen. Der mächtige Faltenschwung dieser Figuren und einer Schar durch das Maßwerkgeäst verteilter fliegender Engel ist erfüllt von dem aufs höchste gesteigerten spätgotischen plastischen Leben, das auch in den ritterlichen Heiligen auf den Seiten des Kastens, in den Gruppen der Anbetung der tief ausgehöhlten Predella, sowie dem mit der Passionsgruppe und anderen Statuen erfüllten, reich durchbrochenen und geschweiften Strebewerk des Aufsatzes hinausströmt. Um so befremdlicher sind die Malereien der Flügel (Abb. 81), deren erstes Paar innen vier Jugendszenen Christi (Bd. 1, Abb. 117), zugeklappt mit den Innenseiten des zweiten Paares zusammen acht Szenen aus dem späteren Leben Christi vorführt, während die Rückseiten des zweiten Paares vier Vorgänge aus dem Leben des hl. Bischofs Wolfgang schildern. Unter den Ereignissen aus Christi Leben sind die Mehrzahl ungewöhnlich und mußten von dem Meister neu komponiert werden, so die Taufe Christi, die





82. Schongauer: Greif. Kupferstich



83. Fabeltiere von einem Baseler Wirkteppich um 1480. Basel, Histor. Museum

Versuchung durch den Teufel, die Hochzeit zu Kana, Speisung der Fünftausend, Christus flieht aus dem Tempel vor den Juden, die ihn steinigen wollen, Vertreibung der Händler aus dem Tempel, Auferweckung Lazari. Die monumentalen, meist in feierlicher Ruhe verharrenden Gestalten, unter einem tiefen Augenpunkt gesehen, in klar vertiefter und beleuchteter, tief nach hinten führender Architektur, stehen mit dem spätgotischen Gewirr der vergoldeten Schnitzereien in einem unleugbaren stilistischen Widerspruch. Die Malereien verraten den starken unmittelbaren Einfluß der Schule von Padua, speziell des Mantegna, sei es, daß Pacher in dessen Werkstatt selbst oder nur dessen Wandgemälde wie in den Eremitani in Padua studiert hat. Die ganze Malerei Tirols selbst diesseits des Brenner stand ja während der 1. H. des 15. Jhhs. in engster Berührung mit Oberitalien. Noch die Werke der Brixener Malerschule um die M. des 15. Jhhs., wie die Kreuzigungsdarstellungen im Brixener Kreuzgang, aus dem Kloster Sonnenberg bei Bruneck, aus der Bozener Franziskanerkirche und aus der Brixener Frauenkirche, letztere drei im Ferdinandeum in Innsbruck, verraten dies. Auch die Architektur der Brennerstraße ist halb italienisch. Pachers klare, scharfe Plastik der aus verschiedenfarbigen Quadern gebildeten Gebäude von italienisch-gotischem Gepräge, der tiefe Augenpunkt, die steifen, zum Teil quer über den Körper laufenden harten Falten, wie nach gesteiftem Papier oder Leinen gezeichnet, auch einzelne der mit Stand- und Spielbein jonglierenden sehnigen Jünglingsgestalten — im Gegensatz zu der oft weichlichen Haltung der heiligen Personen — sind mantegneske Züge. Aber sie sind nicht recht verarbeitet. Der große Schwung, die eherne Kraft des Mantegna fehlen; dessen Schulung an der antiken Plastik lag Pacher fern. Die Elemente des kleinlichen deutschen Naturalismus, namentlich auch in der allzudeutlichen Erzählung der Wundergeschichten zu spüren, stehen in einem unlösbaren Widerspruch mit dem angestrebten großen Stil. Es gingen noch zwanzig Jahre hin, bis erst der jugendliche Dürer die Kunst des Mantegna tiefer verstand. Die räumlich malerische Durchbildung ist entschieden Pachers größte Stärke; das weiträumige Gefühl, das



84. Meister E S von 1466: Buchstabe O aus einem Figurenalphabet. Kupferstich



85. Meister E S: Vögel aus einem Kartenspiel Kupferstich

sich in den oberdeutschen Kirchenbauten des 15. Jhhs. ausspricht, findet bei ihm zuerst auch in der zweidimensionalen Darstellung der Malerei seine Wiedergabe. Die von scharfem Seitenlicht erhellten Kirchenschiffe mit spätgotischen Kreuz- und Netzgewölben setzen durch ihre perspektivische Wahrheit in Erstaunen, zumal wenn man die kulissenartigen, halbphantastischen Baulichkeiten vergleicht, die in den Tafelbildern der andern deutschen Schulen im letzten Drittel des Jahrhunderts gang und gäbe sind. Gewaltsam und frappierend wirken die kühnen Verkürzungen, die bei Nebenpersonen häufig angewendet werden, und wieder dem Mantegna nachgemacht worden sind. Auch in der violettgelblichen einheitlichen Farbenstimmung ist das Vorbild des Paduaners zu verspüren. Wie viel rassiger und kraftvoller erscheint uns aber der Holzbildhauer Pacher als der Maler! Wie viel unmittelbarer verkörpert sich das Gefühl des Deutschtirolers in der altheimischen Holzschnitzkunst als in den Tafelbildern! Durch die höchst virtuos gehandhabten technischen Kunstkniffe dürfen wir uns nicht blenden lassen. Im engen Tale, abseits vom großen Strom des Kunstlebens, konnte Pacher zwischen dem großen Stil des benachbarten Italiens und dem spätgotischen Naturalismus der oberdeutschen Malerei keine überzeugende Verbindung herstellen. Die Mehrzahl der Tiroler, salzburgischen und oberösterreichischen Meister der Spätgotik verraten zwar eine verwandte Richtung, aber eine lebenskräftige Schule vermochte Pacher nicht zu bilden, seine Kunst blieb eine Episode.

Nicht ganz deutlich sind die Anfänge Pachers, die um 1460 bis 1465 liegen müssen. Nachweisbar hat auf seine Malerei wie auf die Plastik die Kunst Hans Multschers, namentlich der Altar im nahen Sterzing von 1458 eingewirkt. Ein dem Pacher zugeschriebenes Altarbild mit der Anbetung der Könige in der Pfarrkirche in Mitter-Olang im Pustertal scheint sogar auf die Komposition der gleichen Szene in Multschers Flügelbildern von 1437, jetzt in Berlin, zurückzugreifen. Die Kernfrage ist aber, ob der scharf-



86. Hochaltar der Blasiuskirche in Bopfingen mit den Gemälden von Herlin, 1472
Vgl Abb. S. 548

plastische Stil unter dem Einfluß der Paduaner schon vor Pacher in der Tiroler Schule Fuß gefaßt hat, oder, was wir annehmen möchten, ob Pacher ihn als erster um 1460 an Ort und Stelle studiert und in die Heimat eingeführt hat, wo bis dahin der weichere ideale Stil geherrscht hatte. Eine Reihe von Bildtafeln mit der Legende der hl. Katharina in der Klosterkirche in Neustift bei Brixen, die nach Hans Semper einem um 1464 gestifteten Flügelaltar angehören sollen, weisen bereits den kleinbrüchigen, scharf modellierten „Skulpturstil“ im Gefält auf, bei sonst altertümlicher Haltung, wie dem großdamaszierten Goldgrund; aber wir glauben dennoch, daß ihr Urheber ebenso wie der des verwandten Barbaraaltars in der gleichen Kirche, nicht Begründer des Stils sind. Es sind ältere Meister, die den Paduaner Stil von Pacher übernehmen. Durch Multscher ist Pacher die Kenntnis des niederländischen Naturalismus übermittelt worden.



87. Ulmer Meister um 1496: Mittelschrein des Hochaltars der ehem. Abteikirche in Blaubeuren

Eine weitere große Arbeit Pachers, der Hochaltar für die Franziskanerkirche in Salzburg, 1484 begonnen, blieb unvollendet. Von den seltenen sonstigen Bildern Pachers verdienen genannt zu werden die Teile des Kirchenväteraltars von 1490 aus dem Dom zu Brixen mit den Kirchenvätern Gregorius (Bd. 1, Abb. 116) und Augustinus, jetzt in der Münchner Pinakothek und den Kirchenvätern Ambrosius und Hieronymus in der Augsburger Galerie. Die Rückseiten in der Augsburger Galerie schildern vier Darstellungen aus dem Leben des sel. Nikolaus von Cusa, Bischofs von Brixen.

Von den zahlreichen Bildern der Schule und Nachfolge Pachers genügt die Nennung der nachfolgenden Tafeln. Legende des hl. Korbinian in S. Korbinian im Pustertal, Kreuztragung und Christus vor dem Hohenpriester im Kloster Neustift, Marter des hl. Laurentius und Stephanus als Almosenspender in der Augsburger Galerie, St. Augustinus und Monika im Bayerischen Nationalmuseum, ebendort und im Kloster Neustift in Brixen noch eine größere Anzahl geringerer Schulbilder, ferner im Erzbischöflichen Seminar in



88. Jörg Syrlin d. J.: Zeichnung zum Hochaltar des Ulmer Münsters. Stuttgart

Freising, wo auch eine Taufe Christi von Friedrich Pacher, dem Bruder Michaels, befindlich, und im Ferdinandeum in Innsbruck (eine Schaustellung Christi von 1508, Bd. 1, Abb. 131). Wandgemälde seiner Hand befanden sich an dem 1882 durch Überschwemmung zerstörten Welsberger Bildstöckel und in der alten Sakristei der Neustifter Stiftskirche, davon vier Medaillons mit Kirchenvätern erhalten. Umfangreichere Wandgemälde seiner Schule sind in der Pfarrkirche von Obermauern bei Windisch-Matrei und im Schloß Bruck bei Lienz. Die Auflösung seines Stils läßt sich in den Tafeln mit der Verkündigung (Bd. 1, Abb. 75), Geburt, Darstellung und dem Marientod im Kapitelsaal des Stiftes Wilten, und in den Bildern des schon um 1500 in Brixen tätigen Marx Reichlich verfolgen. Dieser ist, nach Semper, der das Werk Pachers und seiner Schule zum erstenmal zusammengestellt hat, der Urheber der Mehrzahl der Flügelbilder des Hochaltars von Heiligenblut in Kärnten, dessen prächtiger geschnitzter Schrein mit der Gruppe der Krönung der Maria trotz des späten Vollendungsjahres 1520 noch die Pachersche Schule auch in der Holzschnitzerei der östlichen Alpenländer lebendig zeigt.

Der spätgotische Naturalismus in der oberdeutschen Malerei.

Zwar haben die oberdeutschen Malerschulen der 2. H. des 15. Jhhs., nicht weniger wie ihre niederdeutschen Zeitgenossen, den Weg zum spätgotischen Naturalismus erst durch einen entscheidenden Anstoß von den Niederlanden gefunden. Aber das Gesamtbild des oberdeutschen Schaffens auf dem Gebiete der malerischen Künste weicht schließlich doch in wesentlichen Zügen erheblich von der Malerei der Niederlande ab. Allein die Entfaltung der dekorativen Zweige der Malerei, der Glas- und Buchmalerei, der Teppichwirkerei, der graphischen Künste, des Holzschnittes und Kupferstiches, ist in ihren Endergebnissen ganz verschieden von der Tätigkeit der Niederländer in diesen Fächern.



89. Art des Schüchlin: Zeichnung für einen Altarschrein, um 1500

Erscheint die Malerei Oberdeutschlands in der 2. H. des 15. Jhhs. auch durch eine größere Anzahl verschieden gearteter Individualitäten in eine Reihe von Einzelepisoden und Kunstarten zerrissen, so ist doch gegenüber der niederländischen und der dieser verwandten niederdeutschen Malerei ein durchgehender Grundzug festzustellen. Die oberdeutsche Malerei wandelt die malerische Formensprache der Niederländer in eine vorwiegend zeichnerische, plastische um. Bei allen süddeutschen Meistern der Zeit um 1460 bis 70, die mit Roger von der Weyden oder seiner Richtung in Berührung gekommen sind, bei Isenmann, Herlin, Schüchlin, Hans Pleydenwurf, Wolgemut und Schongauer, haben wir diese Umbildung wahrgenommen. Der Hauptausdruck wird in die Linien gelegt, die zwar leuchtenden und kräftig modellierten Farben werden mehr wie bei Glasfenstern oder Kartons in die Konturen eingefüllt. Dieses flächendekorierende Streben findet weiter in der Steigerung der Faltenunruhe und der Bewegung der Figuren, in den übertrieben ausladenden Gebärden, den im Tanzschritt einherschreitenden Beinen, den in den Gelenken geknickten Händen und den eckig gebogenen Armen Befriedigung. Hiermit entfernt sich die oberdeutsche Malerei noch weiter von den immer maßvoll ruhig bleibenden burgundischen Niederländern und den Niederdeutschen.

Die oberdeutsche Malerei ist bis gegen 1500 vorwiegend im Dienste der großen Altarschreine tätig gewesen; sie hat weit mehr eine flächenschmückende dekorative Aufgabe zu lösen gehabt als die niederländische Malerei, die recht eigentlich als erste die moderne Gattung des für sich bestehenden Bildes, als begrenzten Ausschnitts der Natur, geschaffen hat. Als Teil im ganzen Aufbau des Schreins hängt die gemalte Tafel in Oberdeutschland weit enger mit der spätgotischen Architektur zusammen. Das scharfe gebundene flächengemäße Gefühl des Steinmetzen teilt sich auch dem Maler mit. Er steht der Natur



90. Michel Wolgemut: Bildnis der Ursula Tucher. Kassel, Galerie

nicht unbefangen gegenüber, sondern noch, wie der mittelalterliche Künstler, erfaßt er sie mehr unter ornamentalen Zwangsvorstellungen. Gerade in der Tierdarstellung, um ein prägnantes Beispiel aufzugreifen, lebt dieses Gebundene, Dumpf-Starre des Naturempfindens des gotischen Meisters jetzt noch nach; die Vögel und Tiere des Meisters ES und Schongauers, die Fabelwesen der oberrheinischen Bildteppiche, die geschnitzten Käuzchen und Eulen an Syrlins Chorgestühlen atmen noch den animalisch-dämonischen, in den Stein gebannten Geist der Löwen, Drachen und Chimären der gotischen Wasserspeier älterer Zeit (Abb. 82—85). Gefesselt in den Banden des gotischen Architekturgefühls, konnte die oberdeutsche Malerei nicht zu der bildmäßigen Anschauung der gleichzeitigen Niederländer und Italiener gelangen. Sie verfängt sich gewissermaßen in dem Netz des Dekorativen; ein unruhvoller Drang verstrickt sie nur noch immer mehr darin und scheint ihr zuzeiten jeden Weg ins Freie und zur ruhigen Anschauung zu versperren.

Zum Verständnis dieser Erscheinung ist daher ein Blick auf die mit ihr gemeinsam vorwärts schreitende Holzbildhauerei der Schreinaltäre gar nicht zu umgehen. Multscher, Herlin, Wolgemut, Pacher und viele andere lieferten den Quellen gemäß auch den plastischen Schmuck der großen Flügelschreine. Und wo sie, wie Herlin und Wolgemut, die Schnitzarbeit in Auftrag an Bildhauer gaben, so fertigten sie doch wenigstens die Entwürfe dafür an. Solche Zeichnungen zu Schnitzaltären sind mehrere erhalten, es genügt einen derartigen zu einem Dreifigurenschrein im Stile Schüchlins und einen großen Riß zum Ulmer Hochaltar, vielleicht von des jüngeren Syrlin Hand, zu nennen (Abb. 88, 89). Das sind uns wichtige Zwischenglieder in der Erkenntnis des Gemeinsamen im Stil der oberdeutschen Maler und Schnitzer. Und wie sehr beide ineinander wirkten, läßt z. B. die gemalte Landschaft im Hintergrund der Reliefs auf den Blaubeurener Flügeln und umgekehrt der plastische Kruzifix mitten in dem gemalten Kalvarienberg in St. Georg in Dinkelsbühl erkennen. Eine gewisse Rolle bei der Ausstattung der Altarschreine fiel auch den Schreinerwerkstätten zu, die das Rahmenwerk und teilweise selbst die ornamentalen Teile herstellten. Jörg Syrlin in Ulm ist ein solcher Schreiner, der sich allmählich zum Holzschnitzer und Bildhauer emporgeschwungen hat. Seine frühesten Arbeiten sind ein Betpult von 1458 und ein Schrank mit

Schnitzerei von 1465. Verwandte Möbel sind auch zuweilen auf schwäbischen Bildern im Hintergrunde, so Flachschnittruhen auf dem Blaubeurener Altar abgebildet. Die Bildschnitzerei Oberdeutschlands folgt der Malerei in dem Naturalismus erst allmählich nach. An Herlins Rothenburger Altar von 1466 z. B. sind die Passionsgruppe und je zwei Heilige im Mittelschrein noch in dem weichfaltigen rundlichen Stil gearbeitet, der sich auch an Multschers Sterzinger Altar von 1457 und anderen späteren Arbeiten Multschers, wie den Figuren der Barbara und Magdalena aus Heiligkreuztal in der Lorenzkapelle in Rottweil, beobachten läßt. Während die gemalten Flügel schon den Naturalismus Rogers von der Weyden verarbeitet haben! Einen der frühesten Fälle des Realismus auch in der Schnitzerei bietet aber der nur drei Jahre spätere Hochaltar in Tiefenbronn von 1469 mit Schüchlins Malereien dar. Hier sind die Gruppen der Beweinung und Kreuzabnahme mit je zwei Heiligen in zwei Geschossen unter den flachen ausgeschnittenen Maßwerkbögen aufgestellt, die für die Altarschreine der burgundischen Niederlande so bezeichnend sind. Die Figuren sind hagerer und zum Teil schon in kleinbrüchige Gewänder gehüllt. Dieser Bildschnitzer, vielleicht Syrlin d. Ä. selbst, oder doch einer seines Kreises, hat zweifelsohne Kunde von dem niederländisch-burgundischen Stil gehabt. Mehrfach ist schon darauf hingewiesen worden, daß Syrlins Porträtplastik, die sich so glänzend an dem Chorgestühl des Ulmer Münsters entfaltet, von der Bildniskunst des burgundischen Bildhauers Nicolaus Lerch angeregt worden ist, der von Straßburg über Konstanz, donauabwärts nach Wien zog, wo er am Hofe Kaiser Friedrichs III. das prachtvolle Sandsteinepitaph mit der Figur des Kaisers arbeitete. Nicolaus hat die Bildhauerei Oberdeutschlands, vermutlich selbst Pachers Stil, mächtig auf den Weg des Naturalismus vorwärts gerissen. In diesen früheren Altarschreinen um 1470, ein markantes Beispiel ist auch Herlins Bopfinger Altar mit der von Engeln gekrönten Maria und den Heiligen Blasius und Christoph im Schrein (Abb. 86), ist das Maßwerk der bekrönenden Baldachine noch streng, gestäbeartig und geometrisch gebildet; Pachers Altar in Gries von 1471 sei hier nochmals angezogen. Die von Nicolaus Lerchs Badener Kruzifix angeregte geschnitzte Passionsgruppe und zwei Heilige von Herlins Nördlinger Altar aus der Georgskirche um 1479 — eine Arbeit des Nürnbergers Simon Leinberger — zeigen den Naturalismus



91. Friedr. Herlin: Weibliche Stifterinnen vom Georgsaltar. Nördlingen, Museum



92. M. Wolgemut: Ecce homo vom Hochaltar der Marienkirche in Zwickau

fortgeschritten. Von Leinberger geht dann Veit Stoß aus, der in Nürnberg die letzte Steigerung des bewegten und malerischen Schnitzstils der Spätgotik vertritt; in seinem Krakauer Marienaltar (1477—89) steht dieser Stil auf der Höhe. Schwaben hat in dem aus Syrlins Richtung hervorgegangenen Hochaltar von Blaubeuren um 1496 eine ebenbürtige, aus verwandtem Geist empfundene plastische Schöpfung (Abb. 87). Der Schwung des tief herausgeschnittenen flatternden Faltenwerks der majestätischen Gottesmutter und der vier Heiligenstatuen des Mittelschreins geht mit der lebhaften Bewegung zusammen, die nun die statuengeschmückte hochaufgipfelnde Bekrönung, die zusammenwachsenden Filigrankronen der Baldachine und das Ranken- und Astwerk der Umrahmungen ergreift. Hier treten allenthalben die geschweifte Linie, die durcheinanderschießenden Maßwerkstäbe, vegetabilisches Gerank und gerollte Bänder an die Stelle der geometrisch-linearen Formen. Und doch ist die Bewegung mehr ornamental, dekorativ, malerisch unruhig, was sich besonders wie auch bei Pachers Statuen darin zeigt, daß die Körper der Figuren nur wenig bewegt sind, daß sie fast starr und wie gefesselt dastehen, umbrandet von dem Gewoge der Faltenmassen und dem Spiel der Verschlingungen im Rahmen- und Füllwerk. Es waltet die gleiche Gebundenheit durch das architektonisch dekorative Gesetz wie in den Malereien der Flügel. Die Bemalung und Vergoldung — die Hintergründe der Statuen sind meist damaszierte Goldgründe — erhöhen den malerischen Effekt; in den flachen Reliefs der Flügel — Anbetung der Hirten und Könige — haben wir bezeichnende Beispiele dieser für die oberdeutsche Spätgotik so charakteristischen Zwischengattung von Skulptur und Malerei. An Bedeutung kommt der Hochaltar der Kilianskirche in Heilbronn von 1498, wiederum fünf Figuren im Mittelschrein, dem Blaubeurener gleich.

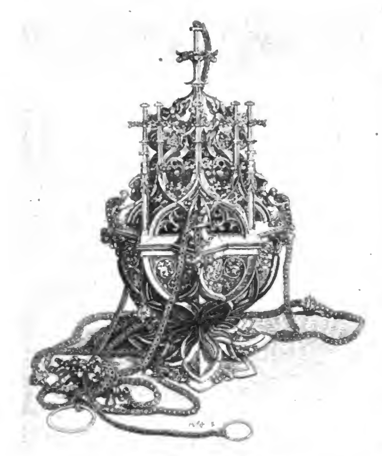
Im nördlichen Schwaben und Unterfranken bezeichnen die Flügelaltäre des Tilman Riemenschneider, namentlich der Marienaltar der Herrgottskirche in Kreglingen (1495—1499) und der hl. Blutsaltar der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber (1499—1505), den Höhepunkt der spätgotischen Holzschnitzerei. Die reichverschlungenen, von naturalistischem Pflanzenwerk durchwucherten Maßwerkbaldachine in den schwäbischen und elsässischen Glasgemälden des Hans Wild offenbaren den starken Einfluß der Bildhauerkunst auf die Ausbildung der spätgotischen Glasmalerei. Es ist klar, daß das enge Zusammenarbeiten

der Maler und Bildhauer auf den Charakter der Malerei im Sinne des Scharfplastischen, Kantigen und Welligen wirken mußte. Eine gewisse stilbildende Rolle spielte daneben die Goldschmiedekunst; den Meister ES, Schongauer, den jungen Dürer sehen wir in ihren Anfängen mit der Goldschmiedekunst in Verbindung (Abb. 94). Neben ihnen entwarfen auch andere oberdeutsche Maler und Stecher, wie der Hausbuchmeister, Risse für Goldschmiedearbeiten. Das Präzise, Spitzige, Zierliche, Kniffelige im Stil des Kupferstichs, das von der Goldschmiedekunst überkam, mußte notwendig die Tafelmalerei in einem ähnlichen Geiste beeinflussen.



93. Fr. Herlin: Ausschnitt aus dem Ecce homo in Nördlingen, Galerie

Aber man wird sich hüten, die letzten Ursachen des spätgotischen Naturalismus in der Tafelmalerei Oberdeutschlands in derartigen „technologischen" Einflüssen zu suchen. Die treibenden Kräfte liegen natürlich in dem seelischen Zustande der oberdeutschen Zeitgenossen der Zeit Kaiser Friedrichs III. Gegenüber dem monumentalen und geschlossenen Zug, der noch in der Malerei des Witz, Multschers und des Meisters des Tucheraltars vorherrscht, scheint sich nun das Streben der Darstellung in die kleinsten nebensächlichsten Dinge zu verlieren. Köpfe und Hände mit allen Furchen und Runzeln, häufig geradezu abnorme häßliche Gewächse, die einzelnen Haarsträhnen, die kleinsten Brechungen des Gefälts, das Gerät, Schmuck, Schnallen, Waffen, die Gräser und Steine, das Geäst der Bäume, alles wird mit gleicher Genauigkeit studiert. Der feierliche religiöse Gehalt tritt häufig in den Hintergrund. Die hl. Familie wird in die kleinbürgerliche Sphäre, die Passion in das Geschrei des Marktes herabgezogen. Ein kleinlicher spießbürgerlicher Zug ist nicht selten, nicht nur in der geistigen Fassung der Themen, auch in der künstlerischen Haltung. Die Kompositionen und die Formen scheinen aus lauter einzelnen Teilen zusammengesetzt; jede Linie muß gebrochen werden und gekrümmt, selten ein durchgehender kühner Schwung. Verkniffene Männergesichter und alltägliche Weiber, ein unfreies, ängstliches Geschlecht, häufig etwas Ungesundes und Verschrobenes. In der Auswahl unserer Abbildungen haben wir uns bemüht, diese überwiegende Schattenseite der spätgotischen Malerei in den Hintergrund treten zu lassen. Sicher ist diese Malerei ein getreues Spiegelbild der Epoche Friedrichs III.



94. Schongauer: Weihrauchfaß, Kupferstich

Der Kaiser selbst, der sich in seiner Burg in Wiener Neustadt mit spitzfindigen Devisen und genealogischen Spielereien, mit Edelsteinen, Goldgefäßen und Kuriositäten beschäftigte, während das Reich von den Türken, Polen, von Burgund und den Dänen beraubt wurde, ist der typische Vertreter des Geistes der Epoche. Besonders in der Nürnberger Schule, in Wolgemuts Arbeiten hat die Richtung sich verewigt (Abb. 92). In der Enge der Auffassung wie in der Ausspinnung der Leiden der Passion, in der Ausführlichkeit, mit der die Roheit der Schergen gegeben wird, kommt auch eine Härte des Gemüts zutage. Sie hat in der grausamen inhumanen Kindererziehung dieser Generation ihre Parallele, wie ja ein lustiges frisches Kind unter den verkrümmten Würmern der Geburt Christi selten vorkommt. Luther hat uns aus seiner eigenen Jugend ein Bild dieser Kindererziehung gegeben. Die Unbildung des Adels, die Verachtung des Bauernstandes sind gleichfalls dunkle Züge im Charakter dieser Zeit, auch sie mußten die Kunst auf die dumpfe Atmosphäre des Bürgertums beschränken. Die Vorzeichen des großen Bauernkrieges gingen wie ein böser Geist durchs Land. Häufig sind Verspottungen des Bauern in Kunst und Dichtung der Epoche. Umsonst suchen wir nach den reizenden Bauernidyllen in den burgundischen und französischen Wirkteppichen und Handschriften der 2. H. des Jhhs. Den zu solcher Menschenwürde erhobenen Köpfen armer Hirten und Bauern in den Bildern von Memling und von van der Goes kann die oberdeutsche Malerei nichts Ebenbürtiges an die Seite stellen. Die bizarre, bald überknappe, bald breitbauschige Tracht ist auch ein Ausdruck des Verzwickten und Gekünstelten (Abb. 93). Das Studium des nackten Menschen war unbekannt. Die ängstlich blickenden Köpfe, die starre, etwas gebeugte Haltung der Menschen ist in den Stifterbildnissen und den noch seltenen Porträts festgehalten (Abb. 90, 91). Krampfhaft falten sie die Hände, oder drehen in den knochigen Fingern den Rosenkranz. Mit der äußerlichen Beilegung der Religionskämpfe durch das Baseler Konzil wuchs die innere Seelenangst und Bedrücktheit, nie war die Betätigung des religiösen Geistes nach außen, in glänzenden Kirchenausstattungen, Altären, Glasgemälden und Silbergerät, die Reliquien- und Heiligenverehrung größer. Und doch ist es nicht der gewaltige Glaube, der die gotischen Kathedralen des hochgotischen Stils errichtete, den wir hier in den breitbehäbigen wohl-

räumigen Hallenkirchen des 15. Jhhs. geschäftig sehen in der Stiftung von Familien- und Zunftkapellen und -altären. Der Chor von St. Lorenz in Nürnberg, die Georgskirchen in Dinkelsbühl, in Nördlingen, die Münchener Frauenkirche und die Kirchen des sächsischen Erzgebirges, in Zwickau, Annaberg und Schneeberg usw., sind Hauptdenkmale dieser Richtung.



95. Meister des Hausbuchs: Liebespaare. Kupferstich

Wie des öfteren bemerkt, ist die kirchlich gebundene Tafelmalerei vorzüglich Träger dieses herben Sinnes. Freier und heiterer äußert sich die Zeit in den Buchillustrationen, den Zeichnungen und Holzschnitten, in den Kupferstichen und in den Bildteppichen, auch in den weltlichen Glasgemälden (Abb. 95, 96). Ein jugendlich volkstümlicher Zug, ein frischeres Verhältnis zum Leben, selbst Humor und Satire machen sich breit. Der profane Gedankenkreis der gedruckten Holzschnittbücher hat ja um 1470 schon, in Schwaben namentlich, italienische und antike Elemente in sich aufgenommen. In der Holzschnittechnik wird im Laufe der achtziger Jahre der einfache Umrißstil durch eine mehr schraffierende Weise ersetzt. Den Fortschritt beleuchten etwa diese Werke: Die Weisheit der alten Meister bei Leonhard Holl in Ulm 1483, Breydenbachs Wallfahrt zum hl. Grabe bei Reuwich in Mainz 1486, wo überhaupt die Linienführung schon rundlicher wird, namentlich die erwähnten Koburger Drucke nach Wolgemuts und Wilh. Pleydenwurfs Zeichnungen illustriert, Schatzbehalter 1491 und die Schedelsche Weltchronik 1494, ein Höhepunkt vor Dürer; die Drucke des Bergmann von Olpe in Basel, Brandts Narrenschiff 1494, und des Michel Further ebendort, wie z. B. der Ritter vom Thurn 1493, wo schon Dürers Jugendstil einwirkt, endlich die Drucke Grüningers in Straßburg um 1500: die Chirurgie und Sebastian Brandts Virgil-Ausgabe. Hier wird durch dichte Parallel- oder auch schon durch Kreuzschraffur die malerische Wirkung immer mehr herausgearbeitet.

Der herbe, scharfe und vorwiegend lineare spätgotische Naturalismus der Zeit von 1460 bis 1490, der in Isenmann, in Schüchlin, Herlin, Pleydenwurf, Wolgemut, Pollack, Pacher und Früauf seine Hauptvertreter hat, wird zuerst durch Schongauers späteren Stil



96. Glasgemälde mit spielenden Paaren nach Zeichnung des Hausbuchmeisters um 1490. Berlin, Kunstgewerbemuseum

in eine mehr bewegte, schwungvolle, ja malerische Form gebracht. Im letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. schreitet die Bewegung im Sinne der größeren Linienführung, des breiteren malerischen Vortrags, einer tonigen und verschmelzenden Malweise fort. Zeitblom in Ulm, Strigel in Memmingen und namentlich Hans Holbein der Ältere in Augsburg sind auf diesen Wegen. Die späteren Werke Holbeins und Strigels, von 1510 ab, führen bereits in die Renaissance hinein. Erst im folgenden Abschnitt soll im Zusammenhang mit dem Aufstieg Dürers die am E. des 15. Jhhs. beginnende Auflösung des spätgotischen Stils in der oberdeutschen Malerei dargestellt werden.



97. Albrecht Dürer: Der Reiterzug, 1489. Federzeichnung. Bremen, Kunsthalle

X.
Die Frührenaissance. Dürer und seine Zeit.
Albrecht Dürer.

Die lebendigen Kräfte in der oberdeutschen Malerei der Spätgotik erreichten ihre letzte und höchste Entfaltung und fanden ihre Auflösung zugleich in der Kunst Albrecht Dürers in Nürnberg. Er hat die oberdeutsche Malerei — weniger in äußerlich formalem Sinne wie der ältere Holbein und Burgkmair in Augsburg — sondern in der vollen Bedeutung des Wortes zur Renaissance hinübergeführt. Die Stellung des größten deutschen Künstlers als Vermittlers zwischen zwei durch tiefe Kluft getrennten Epochen in der deutschen Kunst, muß in dem Handbuch, das die großen Zusammenhänge der Entwicklung zeigen soll, den Mittelpunkt der Darstellung bilden. Unmöglich wäre es, hier allen Seiten und dem gesamten Schaffen des auch dem Umfang seines Werkes nach fruchtbarsten deutschen Malers gerecht zu werden. Die monumentale Publikation seiner Zeichnungen von Lippmann, die Zusammenstellung seiner Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte von Valentin Scherer in den Klassikern der Kunst und Wölfflins tiefempfundenes Dürerbuch (Die Kunst Albrecht Dürers) führen vortrefflich in das Werk des Künstlers ein.

Anmerkung: Ein großer und wichtiger Teil der Abbildungen des Werkes Dürers und seiner Zeitgenossen ist bereits im ersten, von Burger bearbeiteten Bande der deutschen Malerei gebracht worden. Darauf wird in unserer Darstellung jedesmal hingewiesen.



98. Dürer: Selbstbildnis des Dreizehnjährigen 1484. Albertina

Dürer ist geboren als Sohn des Goldschmiedes Albrecht Dürer in Nürnberg im Jahr 1471. Sein Vater unterrichtete den Knaben frühzeitig in dem Goldschmiedhandwerk, wo er säuberlich arbeiten lernte. Im Jahre 1486 gab er ihn in Wolgemuts Werkstatt, in der Albrecht bis zum Jahre 1490 als Lehrknabe blieb. Die zufällig erhaltenen spärlichen Zeichnungen des Kindes — das Selbstbildnis des Dreizehnjährigen, von 1484 (Abb. 98), die Maria auf dem Thron mit zwei Engeln 1485, der Reiterzug von 1489 (Abb. 97) und einige Soldaten- und Reiterzeichnungen der folgenden Jahre deuten auf den starken Eindruck, den die flotten und locker gezeichneten Skizzen und Stiche des Hausbuchmeisters sowie Schongauers Blätter auch auf sein Gemüt gemacht haben. Das einzige Ölgemälde — das Bildnis des Vaters vom Jahre 1490 — im Halbprofil mit den Rosenkranzbetenden Händen zeigt die ängstlich steife Haltung und die magere Formengebung der Wolgemutschen Bildnisse.

In diesem Jahre begab sich Dürer — durch seinen Vater und die Genossen in Wolgemuts Werkstatt, wahrscheinlich vornehmlich durch Hans Traut von Speier, auf Schongauer hingewiesen, an den Oberrhein. Den verehrten Meister selbst fand er nicht mehr unter den Lebenden — er war 1491 in Breisach gestorben. Aber in Straßburg und Basel hat er wenigstens den starken Eindruck, den der Abgeschiedene hinterlassen, noch empfunden. Der Holzschnitt des Hieronymus vom Jahre 1492 — in der groben Schraffur und eckigen Zeichnung noch an Wolgemuts Holzschnittillustration erinnernd (Bd. I, Abb. 40), belegt seine Tätigkeit für Basler Verleger in diesem Jahre. Seine Einwirkung auf die Basler Illustratoren, die aus Schongauers Schule hervorgingen, verraten die Holzschnitte zum Ritter vom Thurn 1493, zu Sebastian Brandts Narrenschiff 1494, und die Zeichnungen zu den ungedruckten Terenzholzschnitten, welche sich aber durch ihren manieristischen Stil von seinen gleichzeitigen eigenhändigen Arbeiten wesentlich unterscheiden. Von diesen sind nun wiederum vorwiegend nur Zeichnungen erhalten. Als besonders schöne Blätter seien die völlig Schongauerische hl. Familie in Erlangen, die Familie an der Rasenbank in Berlin, das Selbstbildnis mit dem aufgestützten Kopf in Erlangen und das nackte Mädchen von 1493 in der Sammlung Bonnet, eine zerklüftete Felswand in der Albertina, ebendort ein Aquarell, das Jesuskind als Neujahrswunsch für 1493, hervorgehoben. Der spätgotisch befangene, knorrige, spitzige Strich Schongauers beherrscht diese Arbeiten Dürers. Auch sein gemaltes Selbstbildnis vom Jahre 1493, im Halbprofil mit dem Oberkörper ungeschickt im Bildrahmen sitzend, eine stachlige Blume „Männertreu“ in den hageren Händen — vermutungsweise der Braut nach Nürnberg gesandt — fügt sich diesem Stilkreis ein. Im Jahre 1494 kehrte Dürer nach Nürnberg zurück. In der ersten Hälfte der neunziger Jahre entstanden eine Reihe kleiner



Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 1498
Madrid, Prado





99. Dürer: Der kleine Kurier. Kupferstich um 1495

Kupferstiche, in denen natürlich Schongauers Vorbild mit ganz besonderer Stärke wirksam ist: die hl. Familie mit der Heuschrecke, der Liebesantrag, sechs Krieger, der verlorene Sohn, der Bauer und seine Frau, der Koch und seine Frau, die Türkenfamilie, drei Bauern im Gespräche, der kleine Kurier (Abb. 99), der Spaziergang. Das letztere Blatt und eine Zeichnung in Feder, ein Henker, einen entblößten Mann enthauptend, haben sich von dem Schongauerschen Stil schon freier gemacht.

In den Jahren 1494 und 1495 tritt in Dürers Arbeiten unvermittelt und auf bisher noch nicht völlig geklärtem Wege eine nahe Berührung mit der gleichzeitigen italienischen Kunst zutage. Zunächst kopierte Dürer eine Anzahl von italienischen Kupferstichen, Blätter von Polajuolo und Mantegna. Derartige Zeichnungen sind vom Jahre 1494 der Tod des Orpheus durch thrakische Weiber in Hamburg, das Bacchanal oder der trunkene Silen und der Kampf von Seeungeheuern, beide nach Mantegna, in der Albertina, der Frauenraub nach Polajuolo in der Sammlung Bonnet. Die leidenschaftliche Bewegung, die klare metallische Plastik, die größere Form namentlich des Nackten dieser Meister, neben denen Schongauer kleinlich und ängstlich erscheint, muß Dürer wie eine Befreiung aus dumpfer Enge begrüßt haben. Im Jahre 1495 zog er für kurze Zeit über den Brenner nach Venedig. Eine Reihe köstlicher, unmittelbar empfundener Aquarelle von Landschaften — Innsbruck, Trient, die Venediger Klause (vgl. Bd. 1, Abb. 47) — bezeichnen seinen Weg. Nicht minder farbenfrohe Trachtenstudien nach einer Venezianerin von 1495 und eine Notiz an Pirckheimer aus Venedig vom Jahre 1506 erheben diese vielumstrittene erste Venezianer Reise Dürers zur Gewißheit. Eine Zeichnung nach einem Christuskinde von Lorenzo di Credi, 1495 datiert, und ein Raub der Europa in der Albertina sind wahrscheinlich gleichfalls Zeugnisse dieser Fahrt.

* * *

Nach Nürnberg zurückgekehrt und seßhaft geworden — der Künstler hatte sich schon in der Mitte des Jahres 1494 mit Agnes Frey verheiratet — eröffnet nun Dürer nicht etwa eine Werkstatt für kirchliche Tafelmalerei, auch zu dem großen Wolgemutschen Altarschreinunternehmen knüpft er keine Beziehungen an. Er wendet sich vielmehr in erster Linie graphischen Arbeiten, dem Holzschnitt und dem Kupferstich, zu. Hier vermochte sein mächtig ringender Geist die neuen Ausdrucksformen eher zu gewinnen, als in dem technisch mühsamen, durch kirchliche und Bestellerrücksichten in strenger Bahn gehaltenen Altarbilde. Die erste vollendete und zugleich die gewaltigste Schöpfung Dürers entstand in den Folge-



100. Dürer: Die Loslösung der vier Engel vom Euphrat. Holzschnitt aus der Apokalypse, 1498

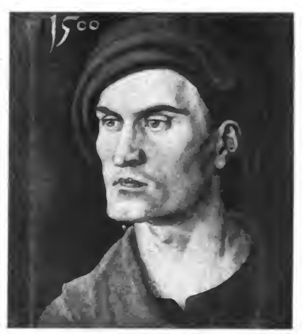


101. Dürer: Beweinung Christi. Holzschnitt aus der großen Passion um 1500





102. Dürer: Elspet Tucher um 1500. Kassel, Galerie



103. Dürer: Bildnis seines Bruders Hans. München, Pinakothek

jahren und ist ein Holzschnittwerk: die Apokalypse nach der geheimen Offenbarung des Johannes, eine Folge von 14 großen Blättern, vollendet 1498 (Abb. 100). Das unruhvoll Gedrängte und knorrig Bewegte der Spätgotik, in diesen Jahren in Nürnberg z. B. an den Schnitzaltären des Veit Stoß zur höchsten Steigerung gelangend, verbinden sich mit der großen dramatischen und monumentalen Haltung, die Dürer aus dem Studium Mantegnas schöpfte. Die zügige schwungvolle Linienführung, die zusammenfassende Plastik der modellierenden Schraffierung zeigen das Genie des achtundzwanzigjährigen Künstlers im vollsten Lichte, wenn man sich die nur vier Jahre früher entstandenen Holzschnitte des Pleydenwurf und Wolgemut vergegenwärtigt. Aber mehr noch als die technische und formale Stärke stempelt der wunderbare Ausdruck, die innige Beseelung des Gegenstandes die Apokalypse trotz alles Altertümlich-Gotischen zu einem der wichtigsten deutschen Denkmale am Eingang zur neuen Zeit. Gestaltet sind die Visionen des Evangelisten nun zu geschauten Bildern, nicht mehr symbolisch andeutend dem Wortlaut sklavisch nacherzählt. Die in diesen und den nächsten Jahren entstandenen Blätter des zweiten großen Holzschnittwerkes, der großen Passion, atmen gleichfalls in der Mehrzahl den kraftvoll leidenschaftlichen Geist wie die Apokalypse; die nervigen Kriegergestalten bekunden das gewachsene Verständnis für den bewegten Körper, die reichen Landschaften des Hintergrundes das vermehrte Raumgefühl (Abb. 101). Unter den Holzschnitten dieser Sturm- und Drangzeit ragen ferner das Männerbad und die Familie mit den drei Hasen hervor. Eine Anzahl gemalter Bildnisse bezeugen das energische Streben des Künstlers auf die Wiedergabe des menschlichen Kopfes nach Struktur sowohl wie nach seelischem Gehalt: sein Selbstporträt von 1498 in Madrid spiegelt uns das gefestigte Wesen des Mannes an der Schwelle der Dreißig wieder, in schmucker, stutzerhafter Tracht, an das Gothaer Liebespaar vom Hausbuchmeister erinnernd (Taf. XXXIX); die Arme sind nun



104. Dürer: Weibliches Bildnis 1503. Kreidezeichnung. Berlin

aufgestemmt, der Körper frei herausgehoben, nach hinten öffnet sich der Blick in eine heitere Landschaft. Das lebensfrohe, die Natur sinnlich erfassende Element im Wesen Dürers ist herausgekehrt; der grüblerisch leidenschaftliche Zug des Schöpfers der Apokalypse bleibt verborgen. Die Bildnisse des Vaters von 1497 in London, des Oswald Krell von 1499 (Bd. 1, Abb. 20) und das Hans Dürer von 1500 in München (Abb. 103) sind weitere Zeugnisse neuvertiefter Menschenschilderung. Hans und Ursula Tucher in Weimar und die Tucherin in Kassel (Ab. 102) reichen an diese nicht heran, aber auch sie sind in der markanten ausdrucksvollen Linie und den lebhaft klaren Farben zweifellose Zeichen der Hand des Meisters. Wie in den Bildnissen, so entwickelt sich des Künstlers Formen- und Farbensinn unablässig durch das Studium der Natur. Der köstliche Reiter von 1498 (Bd. 1, Abb. 55), der Trockensteg beim Hallertürlein in Nürnberg und die Studien nach der Frau Agnes als Nürnberger Trachtenbild um 1500 belegen dies. Um das Jahr 1500 hat der Stil Dürers eine vollere, rundere und großzügigere Form erlangt, die letzten Überreste der Schongauer-Wolgemutschen Manier sind getilgt.

Der Kupferstich gewann in diesen Jahren gegenüber dem Schongauerschen an Beherrschung der Tonwerte, an klarer Scheidung der Licht- und Schattenmassen. Der nackte Körper mit seinem geschmeidigen Linienspiel und den schwellenden Muskel- und Fleischmassen wird ein Hauptgegenstand dieser mehr für ein Kennerpublikum berechneten Kunstgattung. Der hl. Sebastian, die vier Hexen mit der Jahreszahl 1497, das Meerwunder oder der Raub der Amymone (Bd. 1, Abb. 45), der große Ercules oder die Eifersucht, bezeichnen die Stufen in der Bewältigung des nackten Körpers, die in dem herrlichen großen Glück den Höhepunkt erreichen: über einer in der Tiefe lagernden, von Wolkenschatten verdunkelten Felsenlandschaft eine nackte und nervige fette deutsche Weibesgestalt schwebend (Bd. 1, Taf. VII). Der Fahnenschwinger (Bd. 1, Abb. 5), der bogenschießende Apoll, die Geburt des Kindes und der große, aus Studien etwas zusammengesetzte Stich des Eustachius vor dem Hirsch schließen sich als Denkmale der Kupferstiches dieser Epoche an.

Dürers Kunst war um 1500 in ein neues Stadium getreten. Die Beobachtung, die objektive Erfassung der Natur war noch ausschließlicher in den Vordergrund gerückt. Die dekorative spätgotische Flächenbehandlung und Linienempfindung werden völlig verlassen. In diesem Jahr beginnen die theoretischen Studien zur Proportion der nackten menschlichen Gestalt. Dürer zeichnet Akte mit Hilfe von Zirkelschlägen und geometrischen Figuren. Der Zusammenhang mit der gotischen Reißkunst und die Berührung mit den nun über die Alpen



105. Albrecht Dürer: Anbetung der hl. drei Könige, 1503. Florenz, Uffizien

dringenden Vitruvischen Lehren von den Maßen des menschlichen Körpers kommen darin zum Vorschein (Bd. 1, Abb. 82, weibl. Akt im Berliner Kupferstichkab.). Seit dem Jahre 1500 weilte der venezianische Maler Jacopo da Barbari, genannt Jakob Walch, zum Hofmaler Kaiser Maximilians ernannt, in Nürnberg, und durch ihn wurde Dürer mit den mathematischen Hilfsmitteln für die Perspektive und Proportion, sowie mit der Anatomie der italienischen Künstler vertraut — seine früheste datierte Proportionszeichnung von 1500 besitzt das Britische Museum. Der Adam- und Evastich von 1504 und der Stich des kleinen Pferdes von 1505 führen diese Proportionsstudien verarbeitet vor; vgl. die Armstudien zum Adam im Brit. Mus. Bd. 1, Abb. 89). Bei den nackten menschlichen Körpern hat auch die Frage des Stand- und Spielbeines, die der deutschen Spätgotik fremd geblieben war, in den Arbeiten dieser Jahre den Künstler beschäftigt. Die zwei Quellen, aus denen jeder Künstler schöpft, das Vorbild der großen Meister und die Natur, sind in Dürers Leben wunderbar zu verfolgen. Neben den theoretischen Studien nach den Italienern, wodurch der Meister über die Willkür und den Naturalismus der Spätgotik hinaus zu festen Normen zu gelangen suchte, gehen beständig die eingehendsten Naturstudien her. In der unbefangenen Wiedergabe der Natur



106. Dürer: Die Heimsuchung. Holzschnitt. Aus dem Marienleben um 1505

überragt Dürer zweifellos alle Künstler seiner Zeit. Die herrliche Folge von großen Bildniszeichnungen des Jahres 1503 (Abb. 104), meist in Kohle, sind durch den kühnen Strich und die Auffassung der Charaktere ausgezeichnet; der Hase von 1502, der Hirschkopf von 1505, das Rasenstück und andere Aquarelle nach Naturgegenständen offenbaren eine nie vorher gesehene Empfindung für die Erscheinung im kleinen, für das Stoffliche (Abb. 107). Nur aus solcher Versenkung konnten die Wirkungen eines Gefieders wie beim Flügel des großen Glücks, des Fells bei den Tieren des Adam- und Evastichs und des Knochens wie im großen Totenkopf und anderen Stichen erwachsen. Die Tier- und Pflanzenstudien Dürers sind die glän-



107. Dürer: Der Hirschkäfer. Aquarell 1505. Sammlung Heseltine

zendsten Zeugnisse der oberdeutschen naturalistischen Richtung der Spätgotik, die in den Tieren und Pflanzen des Spielkartenmeisters, des ES, des Hausbuchmeisters und Schongauers zu Worte kam, und deren Verbindung mit dem Wald- und Tiergefühl der spätgotischen Steinbildhauer angedeutet worden ist. Beide Seiten der Dürerschen Bemühungen, die um Stil und die um Natur, vereinigen sich nun in einigen der schönsten ausgeführten Arbeiten aus dem Beginne des neuen Jahrhunderts. In der Tafelmalerei steht voran der Baumgärtnersche Altar in der Münchner Pinakothek mit der tiefräumigen Geburt des Kindes (Bd. 1, Abb. 115) — welch ein freier Atemzug weht hier, denken wir an Wolgemuts drückende Stallruinen — und mit den markigen, in freier Haltung dastehenden geharnischten Stiftergestalten auf den Flügeln, den prächtigen Charakteren einer heraufkommenden, größer empfindenden und ernsthafteren Generation (Bd. 1, Abb. 2, auf Taf. III, Abb. 58, 60); dann die Anbetung der Könige von 1503, in der jubelnden glasmalerartigen Farbenklarheit mit dem besonnten Waldgebirge in der Ferne unter dem strahlend blauen Himmel, jedem Besucher der Florentiner Uffizien unvergeßlich (Abb. 105). Fremdartig wirken daneben einige Bilder, in denen der italienische Einfluß unverarbeitet geblieben ist, der Herkules mit den stymphalischen Vögeln in Nürnberg, noch mehr der Dresdener Altar mit der anbetenden Maria in der Mitte und den hl. Antonius und Sebastian auf den Flügeln aus der Wittenberger Schloßkirche stammend, sowie das Bildnis Friedrichs des Weisen in Berlin. Die beiden letzteren in Tempera auf Leinwand gemalt, stehen unter dem starken Eindruck des Mantegna, doch sind sie höchstwahrscheinlich lange nach der ersten italienischen Reise entstanden. In der Formenbildung schließt sich den beiden Bildern um 1503 in München und Florenz das dritte große Holzschnittwerk Dürers, das Marienleben, an, das in der Hauptsache um 1504 entstand. Hier entfaltet der Künstler die zarten, die häuslichen Seiten seines Gemütes, seine Mutter- und Kinderliebe, die Freude am Idyll (Abb. 106). Kompositionell erreichen die Blätter eine größere Klarheit, die Architektur erhält als Hilfsmittel der räumlichen Wirkung eine beträchtliche Rolle zugewiesen. Der ruhige volle und klare Strich, der durchgehende Figurentypus lassen die Erfolge der Proportionsstudien, wenn auch unmerklich, durchschimmern. Der Stil dieser Jahre — um 1500—1506 — um das letztere Jahr entstand wahrscheinlich noch die Beweinung Christi in der Münchner Pinakothek (Taf. XXXX) — hat, wie hier vorausgenommen sei, den Ausgangspunkt für zahlreiche Schüler Dürers gebildet. Hans von Kulmbach, Hans Schäufelein, Hans Baldung, Wolf Traut, selbst die Wolgemutwerkstatt, die Holzschnittkunst und Glasmalerei Nürnbergs haben in dieser Zeit die von Dürer geschaffene neue Form mit der spätgotischen vertauscht. Sie verbreiterten



Albrecht Dürer: Beweinung Christi, um 1506
München, Pinakothek





108. Dürer: Händestudien zum Bilde: Der zwölfjährige Christus und die Schriftgelehrten. Sammlung Blasius, Braunschweig



109. Christuskind. Studie zum Rosenkranzbild

seinen Stil, während der Meister selbst, seinem stetig vorwärts dringenden Geiste neue Nahrung zu verschaffen, im Jahre 1506, im fünfunddreißigsten seines Lebens, ein zweites Mal, jetzt für fast acht Monate über die Alpen nach Venedig ging.

Nur äußere Umstände, die engen Handelsbeziehungen Nürnbergs mit der Lagunenstadt, wo die deutschen Kaufleute ihr eigenes Haus, den Fondaco dei tedeschi, hatten, führten den Meister gerade hierher. Was ihn nämlich innerlich erneut über die Alpen zog, das Suchen nach der großen und klaren Form, ist gerade diejenige Eigenschaft, die in der farbenfrohen malerischen Kunst Venedigs weniger stark als in den Schulen von Florenz und Mittelitalien zu Hause war. Und in der Tat, wenn Dürer auch in seinen Tafelbildern, die er in Venedig malte, die einheimischen Künstler, wie er schreibt, selbst durch seine Farben in Verwunderung gesetzt habe, so kann das doch nicht über den tiefgreifenden Gegensatz, der zwischen seinen Bildern und den Venezianern bestehen bleibt, hinwegtäuschen. Sein Hauptwerk des dortigen Aufenthalts ist das große Rosenkranzbild für den Fondaco der Deutschen gemalt und in stark beschädigtem Zustande im Stifte Strahow bei Prag: die Maria mit dem Kinde thronend, angebetet vom Papst, dem Kaiser Maximilian und den Mitgliedern der deutschen Kolonie, in der zentralen Anordnung der venezianischen Santa Conversazione (Einzelheit vgl. Bd. 1, Abb. 1). Die farbige Haltung dieser Zeit überliefert uns besser das dem vorigen äußerst nahestehende Bild der Madonna mit dem Zeisig in der Berliner Galerie; auch hier verleugnen Komposition und Anordnung der im leuchtendblauen Mantel vor rotem Vorhang sitzenden, von Engeln gekrönten Maria die Eindrücke venezianischer Madonnenbilder nicht. Aber tritt man nach Betrachtung des Bildes vor die Bilder des Bellini und Carpaccio, so enthüllt sich der tiefgehende Unterschied. Tonig und weich ist die Farbe der Venezianer, von einer Grundstimmung zusammengehalten, indessen Dürers Farben glasmalerartig klar, hart und bunt nebeneinanderstehen. Das dritte in Venedig gemalte Bild, Christus unter den Schriftgelehrten (Bd. 1, Abb. 97), entstand unter dem Eindruck der physiognomischen Studien des Lionardo. Die zahlreichen sorgsamen Zeichnungen von Händen und Köpfen zu diesem und zum Rosenkranzbilde, ferner einige Akt-, Kopf- und Kinderzeichnungen (Abb. 108—110); vgl. auch die Zeichnung des Kopfes von 1506 in der Albertina, abgebildet im 1. Bande, Abb. 96a) — meist in Tusche auf grünlich getöntem Papier mit sorgfältig aufgesetzten weißen Lichtern, weisen ebenfalls darauf hin, wie stark doch Dürer die Bewältigung der plastischen Form selbst inmitten des farbenfrohen Lebens in Venedig beschäftigte. Daher reiste er auch nach Bologna, um sich



110. Dürer: Der deutsche Baumeister. Studie zum Rosenkranzbild 1506. Berlin

in der geheimen Perspektive, wie vermutet wird, beim Mathematiker Luca Pacioli, unterrichten zu lassen; selbst Lionardos Proportionsstudien, namentlich hinsichtlich des Pferdekörpers scheinen ihn, wenn auch bloß flüchtig, berührt zu haben. Nur einzelne kleine Porträts vom Jahre 1507, in Venedig selbst oder kurz nach der Rückkehr gemalt, zeigen eine den Venezianern nahekommende, weich verschmelzende und wärmer abgetönte Farbe, das junge Mädchen und die junge Frau in der Berliner und der junge Mann in der Wiener Galerie. Das Selbstbildnis der Münchner Pinakothek, in Venedig oder kurz nachher gemalt, gibt den Kopf ganz en face, den Blick gesammelt und doch seherisch ins Weite gerichtet, den Mund schön und beseelt — aus solchem Munde erwarten wir gütige, edle und tiefe Worte — die geistvolle Hand den Pelzkragen des Mantels fassend, kurzum den gereiften Mann im Vergleich mit dem festlich aufgeputzten Selbstporträt von 1498 (Bd. 1, Abb. 21). Das in einzelne Locken geringelte Haar erinnert an Heiligenköpfe Crivellis und Bellinis.

In den ersten Jahren nach der Rückkehr aus Venedig streiten sich in Dürers Schaffen die klassischen formalen Kunsttendenzen, die in Italien neuen Anstoß erhielten, mit dem eingeborenen Gefühl des Künstlers. Die Bilder von Adam und Eva in Madrid vom Jahre 1507, die ersten großen Aktfiguren der deutschen Malerei, und die für den Kurfürsten Friedrich den Weisen gemalte Marter der Zehntausend — nach Wölfflin unter Zugrundelegung einer perspektivischen Zeichnung aus dem Musterbuch des Jean Pélerin (Viator) komponiert — verraten ein Überwiegen des Akademisch-Formalistischen über die frische Empfindung. Die Proportionsstudien und Messungen wurden jetzt mit besonderem Eifer betrieben, wie die konstruierten Akte des Dresdener Skizzenbuches mit den Jahreszahlen von 1509—13 und die Londoner Zeichnungen dartun. In dem Hellerschen Altar und dem Allerheiligenbild hat Dürer die neugewonnene Formenklarheit nach der zweiten Venezianer Reise aufs glücklichste in die Tat umgesetzt. Das Mittelbild des Hellerschen Altares, im Auftrag des reichen Frankfurter Kaufmanns Heller 1507 bis 1509 für die Predigerkirche in Frankfurt am Main gemalt, die Krönung der Maria durch Gottvater und Christus in den Wolken darstellend, während auf der Erde die Apostel das Grab der zum Himmel Gefahrenen mit dem Ausdruck gläubiger Andacht umstehen, ist im Jahre 1674 verbrannt und nur in alten Kopien erhalten. Die zahlreichen sorgsamen Kopf-, Hand-



111. Dürer: Die Dreifaltigkeit. Glasgemälde von Veit Hirsvogel 1508. Berlin, Kunstgewerbemuseum

und Gewandstudien, wiederum auf graugrünem Papier in schwarzer und weißer Tusche, sowie Dürers Briefe an Heller geben eine Ahnung von der unermüdlichen Arbeit, die der Meister auf dieses Werk verwendet hat; auch der Farbenauftrag erfuhr die eingehendste Behandlung. Die zentrale Anordnung, die tiefe Raumwirkung der Landschaft und die klare Posierung der Figuren geben von den Früchten der italienischen Studien Zeugnis; die mühsam zusammensetzende Arbeitsweise beeinträchtigt allerdings den großen Zug des Ganzen. Dieser ist dagegen gewahrt in dem Allerheiligenbild der Wiener Galerie, dem glänzendsten Altarbilde Dürers, im Jahre 1511 für die Landauerkapelle in Nürnberg entstanden (Taf. XXXXI). Fünf Jahre früher schuf der Glasmaler Veit Hirsvogel den Glasgemäldezyklus für die Fenster dieser Kapelle im Auftrag des Stifters, des Großindustriellen Mathäus Landauer, nach Zeichnungen Dürers, mit der Dreifaltigkeit auf dem Himmelsgewölbe thronend als Mittelbild (Abb. 111), die bedeutendste Schöpfung dieser fruchtbaren, mit Dürers Atelier eng zusammenarbeitenden Nürnberger Glasmalerwerkstatt, jetzt im Berliner Kunstgewerbemuseum. Auf dem Allerheiligenbild schweben Papst, Kaiser und die Menschheit, darunter der alte Landauer auf Wolken über einer weiten Landschaft kniend in Anbetung der in der oberen Zone erscheinenden Dreifaltigkeit, die von Märtyrern, Erzvätern, Engeln und seligen Chören umgeben ist. Der heilige Jubel dieser erlösten, der Erdenschwere entrückten hehren Versammlung strömt in den strahlenden Farbenakkorden aus. Die lichte Klarheit der vor dem leuchtendblauen Himmel stehenden Gewandmassen ist unvergeßlich; welch ein großer Farbenkünstler war Dürer! Freilich auch hier wird man wieder an die Zusammensetzung der Farbenflächen nach Art der Glasmalerei erinnert, und nicht im entferntesten an die Tonigkeit der Venezianer. Der Rahmen zum Allerheiligenbilde, reich geschnitzt und vergoldet, jetzt im Germanischen Museum, wird dem Veit Stoß zugeschrieben. Die reiche spätgotische



112. Dürer: Die Dreieinigkeit. Holzschnitt 1511

1 Rankenverzierung und die Gesamtform des ausgeführten Rahmens weichen von der streng italienischen venezianischen Fassung, mit korinthischen Randsäulen und Halbbogenbekrönung, die Dürer seinem Entwurf von 1508 gegeben hatte, bedeutend ab; ein Beweis, daß der Bildschnitzer damals noch viel tiefer in der gotischen Überlieferung steckte als der Maler.

Diese Zeit, um 1510, wird auch durch eine Reihe von graphischen Arbeiten bezeichnet, in denen die klare Formbehandlung und Plastik ihren Höhepunkt erreichen. Es sind die ergänzenden Blätter zur großen Holzschnittpassion (Bd. 1, Abb. 43) und zum Marienleben (1509 bis 10), die kleine Holzschnittpassion sowie die Kupferstichpassion (1500 bis 1512; Bd. 1, Abb. 16). Die Klarheit der Komposition wird durch die saubere Absetzung der Licht- und Schattenmassen gesteigert, die Modellierung der Holzschnitte durch regelmäßige sorgfältige, den Körper- und Gewandmassen folgende Parallelschraffierung erreicht; ganze Gewand-, Mauer- und Fußbodenflächen werden in solchen Schraffen angelegt und zu einheitlichen Tonmassen zusammengefaßt — z. B. im Abendmahl von 1510, im Tod Mariä und der Anbetung der Könige von 1511; vgl. auch den Hieronymus-Holzschnitt von 1511 (Abb. Bd. 1, S. 44). — Gegenüber dem knorrig-Unruhigflimmernden der Apokalypse herrschen Ruhe und Abklärung. Zuweilen drängt sich



Albrecht Dürer: Allerheiligenbild 1511.
Wien, Gemäldegalerie





113. Dürer: Die tote Blauracke. Aquarell. Wien

selbst ein akademischer kühlberechnender Zug hervor, namentlich in den oft künstlich verkürzten Gruppen der Kupferstichpassion. Der große Holzschnitt des Gnadenstuhles auf Wolken, „die Dreieinigkeit" von 1511, zeigt aber auch wieder, welchen großen und freien Sinn die italienischen Eindrücke in Dürer entwickelt haben (Abb. 112). Für die italienisierende Fassung der Madonna mit dem Kind ist die schöne, Bd. 1, Abb. 98 wiedergegebene Kreidezeichnung der Albertina mit dem Datum 1512 heranzuziehen. Die Studien nach der Natur, die Dürer auch jetzt neben den immer dringlicher betriebenen Proportionsforschungen am menschlichen Körper unablässig unternahm, bewahrten ihn vor der Gefahr, das Beste seines Wesens dem klassischen Ideal aufzuopfern. Die herrlichen Aquarelle des Käuzchens von 1508 (angezweifelt), des Rebhuhnes in der Albertina, der Blaurackenflügel und die tote Blauracke von 1512 (Abb. 113), der Rehkopf und der Turnierhelm von 1514 beweisen die ungeschwächte, ja die noch erhöhte Naturanschauung des Meisters. Von Landschaftsaquarellen ist das stimmungsreiche Blatt im Brit. Museum auf Tafel V des 1. Bandes farbig abgebildet; Dorf Kalkreuth in Bremen sei als ebenbürtig erwähnt (Abb. 114).

So bringen denn die nächsten Jahre Werke hervor, die an künstlerischer Tiefe und Kraft in der deutschen Kunst an erster Stelle stehen, Werke, in denen sich der nationale Genius, befeuert zwar durch die formalen Erungenschaften der italienischen Renaissance, aber frei und herrlich entfaltet. Es sind die drei Kupferstiche Ritter, Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäuse und Melancholie, 1513 und 1514 geschaffen. Alle drei auch ihrem seelischen Gehalt nach der höchste Ausdruck des deutschen Geistes auf der Schwelle des Mittelalters zur Renaissance, Symbole seines Kämpfens und Strebens. Der christliche Ritter reitet unbekümmert um Tod und Teufel seines Weges, von dem treuen Hunde, dem Zeichen des Glaubens, begleitet (Bd. 1, Taf. IV). Nicht schrecken ihn die schwarzen Felswände, von deren nackten Hängen kahle halbentwurzelte Baumstämme und Stümpfe, dürres Geäst und Gesträuch in den fahlen Himmel starren; nicht Totenschädel und häßliches Gewürm zwischen dem Geröll am Boden. Tröstlich leuchtet wie im letzten Abendlicht die ferne Burg herüber. Die Einzelheiten des Felsen-, Strauch- und Tierwerks lassen das spätgotische Naturgefühl der oberdeutschen Spätgotik aufleuchten, die Gestaltung indessen der unheimlich dämonischen Stimmung dieser verdämmernden Wald- und Felsenöde konnte nur dem Genie der beginnenden neuen Zeit gelingen. Das wunderbare tier-, erd- und pflanzenhafte Stilgefühl der spätgotischen Maler und Steinmetzen Oberdeutschlands, das wir oben öfter schon berührten, hier ist es objektiviert, gebannt, wie in den beiden Unholden der Teufelsspuk des späten Mittelalters gebannt erscheint. Es sind die Zeiten, da Luther in seiner Mönchszelle mit den



114. Dürer: Dorf Kalkreuth bei Nürnberg. Aquarell. Bremen, Kunsthalle

teuflischen Mächten rang. Zwei andere Streiter der Epoche, Sickingen und Hutten, fallen uns bei Betrachtung des Ritters ein. Für diesen nahm Dürer die erwähnte Reiterzeichnung von 1498 zur Hilfe, während das Pferd das Vorbild der italienischen Pferde, der Denkmäler und Modelle Verrocchios und Lionardos erkennen läßt. Das Blatt des Hieronymus im Gehäus ist gegenüber dem vorigen von einer friedlich eingezogenen Stimmung beherrscht (Abb. Bd. 1, Tafel III). In dem heimeligen, von der schweren Balkendecke überspannten Gemach sitzt der kahlköpfige Alte am Schreibpult, am Tisch beim Fenster. Die Sonne — welcher Künstler hätte vorher die Sonne so tief empfunden! — die Sonne malt sich mit den Butzen der Kreuzstockfenster in den breiten Laibungen der Mauer; Boden, Tisch und Decke leuchten auf; man glaubt das warme Holz schimmern zu sehen; der Löwe und ein kleiner Hund haben sich vorne in den wärmenden Strahlen hingelagert und schlafen. Aus dem traulichinnigen, durchleuchteten Dunstkreis dieses Gemachs, dessen harte Bänke und Stühle mit weichen Kissen reich belegt sind; ist die ganze Kunst Dürers zu begreifen. So saß auch er in seinem Hause am Fuß der Nürnberger Burg, den besten Inhalt seines Wesens in seine graphischen Blätter ergießend. Damit tat er sich und seinem Volke genüge, und unbillig wäre es daher, sein Lebenswerk an dem eines Italieners messen zu wollen, der in offenen Hallen und auf der Piazza lebend, große Flächen mit Gemälden schmücken konnte. Die Melancolia, das dritte der großen Kupferstichblätter, stellt das Forschen der Zeit nach den verborgenen Naturkräften mit Hilfe mathematischer Instrumente dar (Bd. 1, Abb. 24). Die Halbdämmerung, der tiefe graue Ton, in die das ganze Bild gehüllt ist, erzeugen einen so geschlossenen malerischen und Stimmungseindruck wie keine andere Arbeit Dürers. Der grüblerisch dasitzende, das beschattete Gesicht in die Hand stützende weibliche Genius



115. Dürer: Mädchenbildnis. Kohle. Berlin



116. Dürer: Bildnis seiner Mutter, 1514. Kohle. Berlin

beherrscht das Ganze trotz der wahllos umherliegenden Instrumente. Bei allem Wirrwarr welche Einheit des Gedankens! Das Licht spielt auf den Falten des Gewandes, im Haar, auf den Fittichen des Genius, es schimmert auf den Metallgeräten, auf dem Fell des Windspiels, auf dem großen geometrischen Körper und auf dem Meeresspiegel in der Ferne. Die Jahre um 1510 bis 1515 sind der Höhepunkt des Reinmalerischen in der oberdeutschen Malerei, um das vorauszunehmen; die Macht des Lichtes wird entdeckt und verherrlicht; aber tiefer und zarter hat das geheimnisvolle schwebende Leben dieses Elementes kein deutscher Meister erfaßt, als unser Dürer in diesem ergreifenden Blatte.

Reich an weiteren köstlichen Früchten sind diese Jahre im Schaffen Dürers, doch können wir nur weniges noch berühren. Unter den Porträtköpfen steht die große Kohlezeichnung der dreiundsechzigjährigen Mutter voran (Abb. 116); die verhärmten, verkümmerten und verschrumpelten Formen des Kopfes dieses von tausendfachen Seelen- und Leibesnöten, von Geburten und Krankheiten zermürbten deutschen Bürgerweibes mit den sorgenvoll und dumpfgläubig herausquellenden Augen sind zum erschütternden Ausdruck erhoben. Ebenbürtig ist der Kopf des jungen Mädchens von 1515, gleichfalls im Berliner Kabinett (Abb. 115). Wahre Menschlichkeit und die ernste Stimmung des Meisters in diesen Jahren — kurz vor dem Anschlag der Thesen durch Luther an der Wittenberger Schloßkirche — sprechen auch aus den beiden gemalten Köpfen der Apostel Jakobus und Philippus von 1516 in Florenz. Diese ganze Zeit über schuf Dürer eine Reihe von Zeichnungen und Kupferstichen der Maria, in denen er das Thema der Mutter mit dem Kinde in immer neuen Formen abwandelte und mit einer Innigkeit gestaltete, wie sie uns bei dem kinderlosen Mann doppelt rühren muß; die jedesmal





117. Dürer: Madonna am Baum. Kupferstich 1513

dem Grundton des Bildes gemäß veränderte Staffage zeugt von seiner unerschöpflichen Phantasie. Es seien genannt die Madonna am Baume 1513, die Maria an der Stadtmauer 1514, Maria das Kind säugend 1518, Maria mit dem schlafenden Kind und mit dem krönenden Engel 1520 (Abb. 117). Neben der Maria mit dem Kinde beschäftigte den Künstler als Komposition am lebhaftesten die hl. Familie, allein oder mit einzelnen Heiligen, eine Reihe der schönsten Zeichnungen sind diesem Gegenstand gewidmet.

Prächtige graphische Arbeiten dieser Jahre sind noch der Stich: das Schweißtuch der Veronika von Engeln gehalten 1513, die Eisenradierung „Die große Kanone" von 1518, zu einer kleinen Gruppe gleichartiger technischer Versuche gehörig, die Stiche des Christus am Ölberg von 1515 (Bd. 1, Abb. 42), der hl. Antonius mit der wundervoll aufsteigenden turmreichen Stadt als Hintergrund von 1519 (Bd. 1, Abb. 46) sowie der Holzschnitt der von Engeln gekrönten Maria von 1518 (Bd. 1, Abb. 13).

Mit dem Jahre 1515 tritt Dürer in Beziehung zum Kaiser Maximilian. Unter den Arbeiten, die ihm dieser in Auftrag gibt, ragen die Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers hervor. Sie befinden sich jetzt in der Münchner Staatsbibliothek Bd. 1, Abb. 60, 67). Es sind Linienspiele in leichten blauen und roten Federzügen auf dem Rande der von Schönsperger gedruckten Pergamentblätter. Die ernste schwarze Fraktur des geschlossenen Satzspiegels rahmen krause, von Soldaten, Musikanten, Bauern, Rittern und Heiligen, von Vögeln und Getier durchsetzte Ranken und Schnörkel ein. Die Fabulierlust der gotischen Drôlerien, der durch allen Ernst des kirchlichen Mittelalters durchlugende Naturgeist und Humor, wie er in den Chimären der gotischen Steinmetzen, z. B. unter den Sitzen der Chorstühle spukt, sind hier noch in Kraft. Das zweite Werk Dürers für Kaiser Max, der Riesenholzschnitt der Ehrenpforte, nach Angaben des Kaisers und seines Hofgelehrten Stabius entworfen, als eine Verherrlichung des Hauses Habsburg und der Taten des Kaisers, geht nur in Einzelheiten auf eigenhändige Zeichnungen unseres Meisters zurück. So ungefüge und bombastisch die Schöpfung im ganzen erscheint, so bietet sie im einzelnen vieles Reizvolle. Von echt Dürerschem Gefühl zeugt namentlich die Ornamentik, die aus krauser Spätgotik und schwellender Frührenaissance verschmolzen ist, wie die köstlichen reichgeschmückten, von Kranichen und Greifen belebten Kapitelle und Gehänge. Im Jahre 1518 lieferte Dürer eine Reihe von Zeichnungen zum Triumphzug

Maximilians in der Albertina. Die üppige Dekoration des Triumphwagens und der Herolde zu Pferde ist völlig von der Verzierungsweise der Frührenaissance beherrscht. Im gleichen Jahre fertigte der Künstler in Augsburg auf der Pfalz auf dem kleinen Stüble die prächtige Zeichnung des Kaisers, die das danach ausgeführte Gemälde an Frische weit hinter sich läßt (Abb. 118). Vier Entwürfe für Hoftrachten von 1515, die Zeichnungen für Rüstungsteile, die Porträtskizze der mächtigen Kardinäle Albrecht von Brandenburg und Lang von Wellenburg seien angeschlossen.



118. Dürer: Kaiser Maximilian. Kohlezeichnung. Wien, Albertina

Die neue Weltepoche, die mit dem Regierungsantritt Kaiser Karls V. auch für Deutschland anbrach, führte den Meister noch einmal in einen weiteren und höheren Kreis empor. Im Jahre 1520, als bald Fünfzigjähriger, macht er sich mit seinem Weibe Agnes nach den Niederlanden auf mit dem Hauptziel Antwerpen, um kaiserliche Privilegien vom jungen Kaiser sich bestätigen zu lassen und seine Graphik unter die Leute zu bringen. Auch der Drang nach neuen und großen Eindrücken, die Lust, an dem glänzenden Leben, das sich in der Hauptstadt des Welthandels entfaltete, anschauend teilzunehmen, zogen ihn fort. Das Tagebuch, das Tag für Tag das Gesehene nebst den Ausgaben notiert, und die zahlreichen Skizzen von Städten, Menschen und anderen Merkwürdigkeiten (Abb. 119) offenbaren die ungeschwächte Anschauungskraft, den ewig jungen Geist des Künstlers. Ansichten von Aachen, von Bergen op Zoom, namentlich von Antwerpen, Bürger, Bürgerinnen, Hunde, Löwen, Pferde, die Kanonengießerei in Mecheln, irländische Bauern, ein Wallroß hat er festgehalten. Wegen eines ans Land geschwemmten Walfisches scheute er eine mühsame Reise zur Küste nicht. Gleichmäßig läßt er sein Auge auf den Erscheinungen ruhen; das Bewußtsein vom ewigen Wert des Einzeldinges, das den großen Künstler bis ins Alter nicht verläßt, äußert sich in diesen Dokumenten der niederländischen Reise ähnlich wie in den Reisejournalen des alten Goethe. Eine lange Reihe großzügiger Bildnisköpfe, meist in Silberstift, darunter Bernhard von Orley und Lukas von Leyden bringen die vertiefte Menschenanschauung zum Ausdruck (Abb. 120). Zwei Ölgemälde, das Bildnis Orleys und der

hl. Hieronymus, letzteres im engen Anschluß an Massys Bilder, lassen erkennen, daß auch die Antwerpener Malerei, die in Quentin Massys und Orley ihre Führer hat, nicht spurlos an Dürer vorübergegangen ist.

Durch die großen Eindrücke der Reise, namentlich des Kunst- und Weltlebens Antwerpens, weiteten sich Blick und Seele Dürers abermals, und sein Schaffen erhielt einen neuen Ansporn zur Höhe aufwärts. Gedanken zu großartigen figurenreichen Kirchenbildern wurden in ihm geweckt, die er, nach Nürnberg zurückgekehrt, in zahlreichen Entwürfen während der nächsten Jahre bei sich erörterte. Es sind meist flüchtige Federzeichnungen von größter Einfachheit des Striches unter Beschränkung auf den wesentlichen Gehalt, namentlich die feierlichen Szenen der Passion, das Abendmahl, die Grablegung und Kreuztragung. An Stelle der Verkürzungen und Überschneidungen der graphischen Passionsdarstellungen der mittleren Zeit tritt die klare frieshafte Aufreihung der Figuren, Einfachheit der Gebärden unter Verzicht auf das Virtuosentum. Das Vorbild Raffaels steigt am Horizonte auf. In Antwerpen mußte Raffael, der ja ohnehin Dürer nicht unbekannt geblieben war, durch Orleys Kunst dem Dürer naherücken. Sorgfältig durchgezeichnete Gewandfiguren, weiß gehöht auf grauem Papier gehen neben den Federskizzen her. Die große maßvolle Gebärde, der feierliche mächtige Faltenwurf bestätigen das Gesagte (vgl. auch den Ecce homo von 1522, Bd. 1, Abb. 17). Die Inbrunst der klagenden Gestalten ist doppelt ergreifend, da der Meister diese ganzen Jahre über von den Zweifeln der Zeit an dem alten Glauben beunruhigt wurde. Kommt doch die tiefe deutsche Seelennot beim Beginn der Reformation kaum irgendwo herzergreifender zum Ausdruck, als in den Klageworten, die Dürer in sein Tagebuch schreibt, als die Kunde durch das Land eilt: Luther sei auf der Rückkehr von Worms durch die Reiter des Kaisers aufgegriffen worden. Zur Ausführung ist von diesen großen Kirchenbildern nichts gekommen; nicht ohne leisen Vorwurf konnte Dürer in einer Eingabe an den Rat bemerken, daß er von seiner Vaterstadt Zeit seines Lebens keinen Auftrag zu Bildern erhalten habe.

Das Porträt nahm während dieser letzten Jahre seine Kraft in Anspruch. Es entstehen die großartigsten Schöpfungen der Bildnismalerei Dürers: die Nürnberger Ratsherren Holzschuher, Muffel (in Berlin) und Imhoff in Madrid (Abb. 122, 123), ein Triumvirat sondergleichen: Holzschuher, der Feuerkopf im Silberhaar, auch in der Farbe von jugendlicher Frische, Muffel, ein herber knochiger Frankenschädel und der gesammelte, den Besucher zur Sachlichkeit zwingende eherne Kopf des Imhoff. Welche charaktervolle deutsche Männlichkeit! Künstlerisch unerhört ist in diesen Bildnissen die Sorgfalt der Wiedergabe des einzelnen, des Haares, des Pelzes usw. und doch die Zusammenfassung zu malerischen großen Flächen. In malerischer Hinsicht dürfte der Muffel den Preis verdienen. Den gemalten Bildnissen stehen eine Reihe gestochener zur Seite, Friedrich der Weise, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Willibald Pirkheimer (Abb. 121), Melanchthon und Erasmus. In der Klarheit des Aufbaues, der Inschrifttafeln, wie in der hervorragend plastisch malerischen Sorgfalt des Stiches tritt der klassische Geist, das Vorbild der italienischen Stecher aus dem Kreise Marcantons stärker auf. Der Holzschnitt, den Dürer wie die Generation jetzt überhaupt vernachlässigen, wahrt sich mehr eine volkstümliche Derbheit; das große holzgeschnittene Bildnis Ulrich Varnbühlers schließt sich indes den Porträtstichen ebenbürtig an.

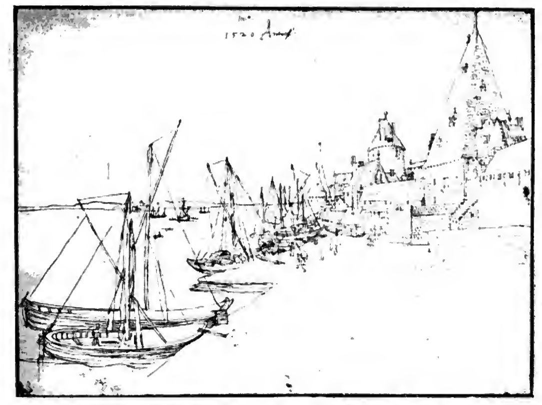
Als Krönung seines reichen Lebenswerkes schuf der Meister im Jahre vor seinem Tode die vier Apostel, Johannes und Paulus auf dem linken; Markus und Petrus auf dem rechten Flügel, vom Künstler dem Rathaus seiner Vaterstadt gestiftet, heute in der Münchner Pinakothek (Taf. XXXXII). Der Aufbau der mächtigen Gestalten, der große Wurf der Gewänder, selbst die





Albrecht Dürer: Die vier Apostel. 1526
München, Pinakothek





119. Dürer: Hafen von Antwerpen 1520. Federzeichnung. Albertina

Form der Köpfe und die kühlen bunten, mit schwarzgrauen festen Schatten modellierten Farben, z. B. der rosafarbenen, bleichen und rotbräunlichen Fleischtöne, des grünweißen Mantels des Paulus, des branstigroten des Johannes, zeigen Dürer dem erstrebten Ideal der klassischen Kunst bedenklich nahegerückt. Allein die wunderbare Konzentrierung der Spannung auf die Hände und die Köpfe der unbeweglich dastehenden hl. Männer, wodurch der seelische Gehalt innerlich und gesammelt bleibt, — die sinnend gesenkten Köpfe der Apostel zur Linken, das fürchterlich drohende Auge des Schwertapostels Paulus und der zornig lohende Blick des Markus: das konnte nur aus der Seele unseres Dürer geboren werden. Die Kopfstudien zu den beiden letzteren haben sich erhalten (Abb. 124, 125). Die im gleichen Jahre entstandenen Kupferstichapostel stehen den gemalten nahe. Über die vier Apostel konnte Dürer nicht hinausgehen: von hier führte der Weg unmittelbar in den Klassizismus. Seine Schüler haben ihn wenige Jahre darauf betreten, ihn nahm die gütige Vorsehung im Jahre 1528, im 57. seines Lebens, hinfort.

Welche großartige Entwicklung eröffnet sich vor unserem rückschauenden Blick von den Jugendwerken der frühen 90er Jahre des 15. Jhhs. bis zur Höhe der vier Apostel. Diese gewaltige Energie, wo hat sie ihresgleichen: aus dem Kraus-Verschnörkelten, Kleinlich-Beengten der spätgotischen Nürnberger Malerei sich zu solcher Formenkraft und -größe emporarbeiten! Und dabei nie das angeborene Wesen, das nationale Element, dem Fremden aufzuopfern! Es gibt, das ist nicht zu leugnen, eine Reihe Dürerscher Gemälde, in denen das Streben des



120. Dürer: Bildnis Bernhard von Orleys 1521. Britisches Museum

Meisters nach klassischer Form und schöner Farbe zu unbefriedigenden Ergebnissen geführt — wir sehen davon ab, sie aufzuzählen: aber in der Hauptsache ist Dürer von der Apokalypse bis zu den vier Aposteln immer er selbst geblieben. Die späten Bildnisse vergleiche man mit den früheren, den Imhoff von 1526 mit dem Krell von 1499: die gleiche Feuerseele, das gleiche eindringliche Leben. Dürer ist allezeit deutsch geblieben. Bis zum Schluß hat er den großen Zug der Italiener nicht erreichen können. Er kommt über das ängstliche, aus Studien zusammensetzende Kläubeln, so beim Rosenkranzbild und beim Hellerschen Altar, nie völlig hinaus. Die zeichnerische Behandlung, die die alten Nürnberger Schulen, wie die übrigen oberdeutschen, pflegten, lag ihm im Blute. Die Farben werden bis zuletzt glasmalerisch nebeneinandergestellt, nicht unter einem Ton zusammengefaßt. Ein Breiterwerden des malerischen Auftrags, das durchgängige Kennzeichen der späteren Stadien aller Maler, bei ihm ist nur sehr bedingt davon zu sprechen. Die Härchen im Bart des 93 Jahre alten Mannes, der wundervollen weißgehöhten Tuschzeichnung in Wien von 1526, sind einzeln durchgeführt, auch beim Holzschuher und Imhoff. Bis zuletzt hat Dürer die sorgfältigsten Naturstudien angestellt; das Schöllkraut, die Akeley und andere Aquarellzeichnungen von Kräutern in der Albertina entstanden 1526, im Jahre der vier Apostel. Bis in sein Alter hat Dürer seine Aufmerksamkeit auf alle Erscheinungen, auch auf wunderliche und monströse gerichtet.

Der Naturalismus der deutschen Spätgotik ist bei ihm zu größter Kraft entfaltet. Er sagt selbst: „Gehe nicht von der Natur in deinem Gutdünken, aus dir selbst das Bessere zu finden, denn du wirst verführt. Die Formen mit ihren Ein- und Ausbiegungen und besonderen Gestaltungen sollen fleißig gezogen werden, derart, daß das kleinste Ding nicht vernachlässigt werde, so daß ein jedes Einzelne für sich gut sein soll, und so sollen sie sich in ihrer ganzen Versammlung wohl zusammenstimmen“ (mit den letzten Worten deutet sich auch das



121. Dürer: Willibald Pirkheimer, Kupferstich 1524

oben gestreifte Kompilatorische seines Schaffens an). Gerade der Sinn für das Charakteristische zeichnet ihn vor den Klassizisten, die ihm folgten, aus. „Ein verständiger geübter Künstler“, schreibt er, „kann in grober bäuerischer Gestalt seine große Gewalt und Kunst mehr zeigen bei geringen Dingen, als mancher in seinem großen Werk. Diese seltsame Rede werden allein die gewaltsamen (d. h. die genialen) Künstler verstehen können, daß ich wahr rede. Daraus kommt, daß mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papier reißt oder in ein kleines Hölzchen versticht, das würde künstlicher und besser als eines anderen Werk, daran dieser ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiß macht.“

Seine theoretischen Studien, die namentlich der Proportion des menschlichen Körpers und der Perspektive gewidmet waren und ihn die letzten Jahre seines Lebens fast völlig in Anspruch nahmen, haben ihn, wie angedeutet, über die Willkür der spätgotischen Malerei zu festen greifbaren Normen geführt. Es sind gedruckt: die Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt 1525, Etlicher Underricht zur Befestigung der Stätt, Schloß und Flecken 1527 und die vier Bücher menschlicher Proportion, die erst 1528 nach seinem Tode herauskamen. Ungedrucktes Material liegt in der Stadtbibliothek in Nürnberg, anderes in London und Dresden. Wir können auf diese Schriften und ihre stellenweise wörtlich benutzten italienischen Vorläufer hier nicht eingehen. Im Schlußabschnitt dieses Kapitels wird nur in Kürze der Stellung der Proportionsstudien in der Entwicklung der oberdeutschen Malerei der Renaissance gedacht werden. Dürer selbst ist durch die unablässigen Messungen zu dem klaren und sicheren Stil der 2. Hälfte seines Lebens gelangt. Daß die Berechnung der Form wie das klassische Vorbild zuweilen, so in den Jahren nach der italienischen Reise, die instinktiven Kräfte seiner Natur beschränkt haben, wer wollte das leugnen. Unmittelbare Spuren des Messens finden sich aber in den ausgeführten Arbeiten höchst selten. Seine Kunst war dadurch mehr latent bereichert, auf einen festen Untergrund gestellt worden. Sein Sehen und Gestalten vollzog sich jetzt unter Gesetz und Regel. Dürer spricht das selbst folgendermaßen aus: „Wenn du messen gelernt



122. Dürer: Hans Imhof 1526. Madrid, Prado

hast und den Verständ mitsamt dem Brauch überkommen, also daß du ein Ding aus freier Gewißheit machen kannst, und weißt einem jeglichen Ding recht zu tun, alsdann ist es nicht mehr not, ein jedes Ding zu messen, denn deine überkommene — d. h. durch Messen erlernte — Kunst macht dir ein gutes Augenmaß, alsdann ist die geübte Hand gehorsam."

Gerade diese letzten Punkte werden erst im weiteren Verlauf der Darstellung der oberdeutschen Malerei gleichwie die Stellung Dürers in derselben noch vollständiger klar werden.

Die Schule Dürers.

Die Nürnberger Malerei der 1. H. des 16. Jhhs. entwickelt sich natürlich unmittelbar unter dem Einfluß Dürers. Schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, in denen Dürers Stil selbst noch in vollster Wandlung begriffen war, trat eine völlige Stilumwälzung in Nürnberg unter dem Eindruck der von Dürer geschaffenen Formen ein. Die Holzschnittkunst, um nur die 1500 bei Koberger erschienene Offenbarung der hl. Brigitte,' die kleinen Evangelienholzschnitte von 1503 sowie den beschlossenen Garten des Rosenkranz Mariä von



123. Dürer: Jakob Muffel 1526. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

1506 zu erwähnen, die Glasmalerei — es seien die Fenster der Schreier-Kapelle in Schwäbisch-Gmünd von 1505 und die der Pfarrkirche in Gründlach vom gleichen Jahre zitiert — und nicht zuletzt die Tafelmalerei beeilen sich, den spätgotischen Stil zugunsten der volleren Dürerschen Formenbildung aufzugeben. Selbst die Werkstatt des alten Wolgemut scheut sich nicht, den Umschwung mitzumachen; der Schwabacher und andere spätere Altäre aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. liefern dafür den Beweis. Aus dem Bestreben, den genialen Meister nachzuahmen, entstehen eine Anzahl von Arbeiten, die seinen Stil wörtlich übernehmen; ganze Figuren und Kompositionen werden kopiert. Die leere dekorative, oberflächliche Hand der Nachahmer ist oft ohne weiteres nicht erkannt worden; es sei nur die gegen 1505 entstandene, dem Schäufelein zugeschriebene, aus sieben Tafeln bestehende Passion der Dresdener Gemäldegalerie (Bd. 1, Abb. 15) genannt, ferner die Zeichnungen der grünen Passion in Wien, denen sich eine erhebliche Reihe von Tafelbildern und Handzeichnungen angliedern. Überhaupt ist der Anblick des Nürnberger Betriebs in der Malerei zu Dürers Lebzeiten oft nicht besonders erfreulich, da selten einer der zahlreichen, nicht unbegabten Schüler von dem



124. Dürer: Studie zum Apostel Marcus, Berlin



125. Dürer: Studie zum Apostel Paulus. Sammlung Mitchell

übermächtigen Eindruck der Kunst des Meisters sich völlig freimachen kann. Selbst aus den besten Schöpfungen lugt einem plötzlich ein Blick, eine Geste, ein Pferdekopf entgegen, die man in Dürers Werk — und hier besser — gesehen hat. Die herbe Kraft des Meisters wird allgemein ins Weichliche und Gefällige abgeschwächt. Was dagegen an dekorativer und farbiger Schönheit aufgebracht wird, reicht nicht aus, um den Eindruck des Epigonenhaften je völlig zu überstimmen. Nur in den graphischen Künsten, im Kupferstich und Holzschnitt, hat die Nürnberger Schule zu dem von dem Meister Erworbenen Neues hinzugefügt.

Die erste Generation der Dürerschule, die ihre Blüte um 1505 bis 1530 erlebte, wird dargestellt von Wolf Traut, Hans von Kulmbach, Leonhard Schäufelein und dem zur oberrheinischen Schule gehörigen Hans Baldung Grien.

Wolf Traut, ein Sohn des mit dem jungen Dürer in Wolgemuts Werkstatt tätigen Hans Traut von Speier, tritt um 1505 mit Hans von Kulmbach gemeinsam als Schöpfer eines Altares der Karlsruher Galerie auf. Seine hauptsächlichsten Arbeiten entstehen zwischen 1510 und dem Jahre seines Todes 1520: Es sind der Hochaltar der Johanniskapelle von 1511: das Leben Johannis des Täufers unter Entlehnung einzelner Figuren aus Dürers Holzschnitten des Marienlebens usw.; seine beste Schöpfung: der Artelshofener Altar (aus Artelshofen bei Hersbruck) im Bayer. Nationalmuseum: die hl. Sippe im Mittelbild, von schöner klarer Färbung, 1514 entstanden und bezeichnet; eine Taufe Christi im alten Rahmen 1511—15 für die Tuchmacherkapelle bei St. Lorenz gemalt, im Germanischen Museum; der Peter- und Paulsaltar in Heilsbronn 1517—18. In den Jahren 1518—20 lieferte Wolf Traut die Holzschnitte zum Halleschen Heiligtumsbuch. Auch andere Holzschnitte sind ihm zuzuschreiben. Den Dürerschen Stil des ersten Jahrzehntes — besonders im Anschluß an das Marienleben — wandelt Traut in das Rundliche und Volle, den hohen geistigen Gehalt in das Hausbackene um. Die behäbigen pausbackigen Nürnberger Frauenköpfe mit runden Hauben sind bei ihm zu Hause.

Hans Sueß von Kulmbach stand unter Dürers Schülern dem Meister offenbar am nächsten. Geboren um 1476, also nur wenig jünger als Dürer, hat er in den Jahren 1500–1506 in enger Berührung mit Dürer, vielleicht in dessen eigener Werkstatt gearbeitet. Auch späterhin, in den Jahren von 1507—14, ist diese Verbindung nicht völlig gelöst worden. Zu dem bedeutendsten Tafelbilde Kulmbachs, dem Tucherschen Altar der Lorenzkirche von 1513, mit der thronenden Madonna, von Katharina und Barbara begleitet im Mittelbilde und den hl. Petrus, Laurentius, Johannes dem Täufer und Hieronymus auf den Flügeln, hat Dürer im Jahre 1511 Federskizzen gefertigt (im Berliner Kupferstichkabinett und anderwärts); auch die beiden großen Fenster des Chores von St. Sebald, das Markgrafen- und das Kaiserfenster, nach Kulmbach von Veit Hirsvogel 1514—1515 gemalt, haben so viele Berührungspunkte mit dem Dürerschen Stil (z. B. mit Dürers Zeichnungen zu den Hohenzollerngrabmälern in Römhild), daß man auch hier Dürers Hand im Spiele vermuten kann. Von 1514—1516 wirkte Kulmbach in Krakau. Nach seiner Rückkehr arbeitete er in Gemeinschaft mit Dürer an dem Triumphzug für Kaiser Max. Sechs Jahre vor seinem Meister, bereits im Jahre 1522, ist Kulmbach gestorben. Kulmbach ist der stärkste Farbenkünstler der Dürerschule. Den Höhepunkt seiner malerischen Entwicklung bezeichnet neben dem Tucheraltar die figurenreiche Anbetung der hl. drei Könige von 1511 in der Berliner Galerie; die lichten klaren, in Gelb und Rot besonders leuchtenden Farben und die große freiräumige Bogenarchitektur zeigen den Meister von seiner besten Seite, die in der Bewältigung dekorativer repräsentativer Aufgaben liegt. Die noch luftiger wirkende Mitteltafel des Tucheraltares ist im Anschluß an die venezianischen Heiligenversammlungen zentral angeordnet; die Madonna sitzt in einer halbbogenbekrönten Muschelnische. Ungefähr gleichzeitig mit der Ausstattung der Augsburger Annenkapelle, zu deren Grabreliefs mit Simson und der Auferstehung Dürer im Jahre 1510 die sorgfältigen Zeichnungen (in Berlin und Wien) geliefert hat, ist diese ornamentale Architektur ein wichtiges Glied in der Entwicklung zur Renaissancekunst unter Dürers Einfluß. Die Glasgemälde des Sebaldpfarrhofes — Lukas die Madonna malend und der kaiserliche Rat und Verfasser des Teuerdank Melchior Pfinzing 1513 — die genannten Fenster von St. Sebald 1514 und endlich die Fenster der Rochuskapelle von 1520, vertreten die weiteren Stufen in der Aufnahme der italienischen Pfeiler- und Bogenformen durch Hans von Kulmbach. Der



126. Hans von Kulmbach: Enthauptung des Petrus um 1505—10. Florenz, Uffizien



127. Hans von Kulmbach: Die hl. Joachim, Anna, Benedikt und Willibald. München, Pinakothek

Künstler hat auch zu einer Anzahl trefflicher Nürnberger Kabinettscheiben die Visierungen geliefert; es genügt, die Folge der Äbte von St. Egidien von 1511 in Berlin und Nürnberg zu nennen. Sein zügiger, leicht schnörkelhafter und spielerischer Strich machte ihn damals zum beliebtesten Zeichner für die Glasmalerei in Nürnberg (Abb. 129). Im Vergleich mit Dürer neigt Kulmbach schon frühzeitig und auffallend in seiner letzten Lebensepoche von 1518 ab zur glatteren und weicheren Form und zum verschmelzenden Farbenauftrag; zuletzt sind seine Farben ins Bläßliche, Graue und Glasige abgeschwächt; an Schönheit der gebrochenen Töne, wie sie die Generation nach Dürer bevorzugt, kommt er zuweilen dem Lukas Cranach gleich. Wie dieser durch und durch Maler und Farbenkünstler, verträgt auch er die Reproduktion in Schwarz und Weiß nur schlecht. Die spitzige Pinselmalerei Dürers gibt er völlig auf; seine Porträts — ein männliches von 1520 aus der Sammlung Kaufmann kam in das Kaiser-Friedrich-Museum — bestätigen das; die temperamentvolle Beseelung des Modells, wie sie Dürer vollzieht, lag dem Kulmbach fern. Eine ruhige gemäßigte Natur, erging er sich mit Vorliebe in der Schilderung feierlich dastehender Heiligengestalten mit festlich wallenden Gewändern. Aufgaben kirchlicher Repräsentation, wie die monumentalen Männer und Frauen der leider in unseren Tagen aufs abscheulichste restaurierten Sebaldfenster, entfalten sein Talent aufs glücklichste. Nicht selten sind Handrisse Kulmbachs namentlich für Kabinettscheiben; würdevolle Bischofsgestalten und hl. Greise sind auch da das Lieblingsthema. Von seinen Tafelbildern seien noch folgende aufgezählt.

Der ersten Periode unter Wolgemuts Einwirkung, dessen Schüler auch Kulmbach anfänglich gewesen ist, gehören vier kleine Flügel mit den hl. Laurentius, Stephan, Quirin und Papst Martin im Germanischen Museum an; ein Flügel mit dem Marienleben, Bamberger Galerie; zwei Flügel mit den hl. Cosmas und Damian Germanisches Museum, Kreuzfindung ebendort. — Unter Dürers Einfluß seit 1500 entstanden: acht Bilder aus dem Leben Petri und Pauli in den Florentiner Uffizien (Abb. 126); zwei Flügelpaare mit den hl. Joseph, Zacharias, Joachim, Anna, Benedikt und Willibald in München, neben den vorigen das beste dieser Epoche (Abb. 127); Kreuzauffindung durch Kaiserin Helena und Marter der Zehntausend, außen Heilige, in der Karlsruher Galerie. Die Blütezeit 1507 bis 1518 bringt außer den obengenannnten Altären in Berlin 1511 und Nürnberg 1513 hervor: Krönung Mariä von 1512 in Wien in Anlehnung an den Hellerschen Altar von Dürer; die hl. Cosmas und Damian der Münchener Pinakothek, den Ursulaaltar von 1513 in der Klosterkirche von Heilsbronn bei Nürnberg und ebendort die vier Flügelbilder des Mauritiusaltares vom gleichen Jahre mit dem Leben des Mauritius, namentlich aber die umfangreichen, von 1514 bis 1516 entstandenen Folgen mit dem Leben der hl. Katharina in der Marienkirche in Krakau und des Johannes Evangelista, jetzt in der Krakauer Städtischen Galerie. In diesen Szenen ist der hausbackene Naturalismus der Petruslegende in Florenz einer größeren Stilisierung gewichen; die häufig abgebildete Bestattung der hl. Katharina, deren Leiche von Engeln himmelwärts getragen wird, ist von feierlichstem Liniengefühl durchströmt. Der letzten Zeit Kulmbachs von 1518 bis 1522 entstammen die hl. Stephanus und Laurentius im Bayer. Nationalmuseum, ein Flügel mit dem

Marienleben in der Leipziger und Schleißheimer Galerie, ein sechs Bilder umfassender Passionszyklus in der Nürnberger Burg, neben dem Bildnis im Kaiser-Friedrichmuseum ein weibliches Bildnis in der Wiesbadener und ein männliches in der Oldenburger Galerie, das schöne Brustbild des hl. Georg im Germanischen Museum und als spätestes Werk die Flügelpaare zweier Schnitzaltäre in St. Lorenz mit den lebensgroßen Figuren der hl. Nikolaus, Kaiser Heinrich, Eusebius usw. Das Werk des Kulmbach ist von Koelitz zusammengestellt worden.



128. Hans von Kulmbach: Hl. Johannes und Hieronymus vom Tucheraltar 1513. Nürnberg, St. Sebald

Hans Leonhard Schäufelein geboren um 1480, war etwa gleichzeitig mit Kulmbach in Dürers Werkstatt tätig. Der Altar in der bischöflichen Residenz Ober-St. Veit bei Wien mit dem figurenreichen Kalvarienberg in der Mitte, der Kreuztragung und Auferstehung auf den Flügeln, ist im Jahre 1502 für Friedrich den Weisen von Sachsen unter Dürers Mitwirkung hauptsächlich von Schäufelein gemalt worden. Die sieben Bilder der Passion in der Dresdener Galerie, die Holzschnitte in dem 1505 erschienenen beschlossenen Rosenkranz Mariä von Dr. Pinder und des gleichen Verfassers Speculum passionis domini nostri Jesu Christi vom Jahre 1507 sind als Arbeiten Schäufeleins unter Dürers Einwirkung zu nennen. Sein frühestes gesichertes Bild, der Christus am Kreuz mit Johannes und Maria 1508 und der hl. Hieronymus in Nürnberg um 1510, offenbaren in der malerischen bunten Färbung und der üppigen Waldlandschaft selbständige Züge Schäufeleins. Das Abendmahl in Berlin 1511 und die umfangreiche Schöpfung dieser Frühzeit, der große Altar in der Benediktinerabtei Auhausen bei Ottingen, von 1513, dessen Mittelbild die Krönung Mariä, die Flügel anbetende Heilige und außen Passionsszenen vorführen, und das Wandgemälde im Rathaussaal in Nördlingen, 1515 entstanden, sind weitere wichtige Produkte seiner Hand. Das Wandgemälde stellt Judith und Holofernes und die Belagerung von Bethulia dar, in vielen kleinen, durch aufsteigendes reich bewaldetes Terrain verteilten Figuren. Es wirkt wie eine auf die Wand übertragene Buchillustration. Seit 1512 war Schäufelein zu dem Kaiser Max in Beziehung getreten; er siedelte nach Augsburg über und übernahm neben Dürer und den Augsburger Illustratoren einen Hauptanteil an den Holzschnittarbeiten für den Kaiser, darunter vor allem den Teuerdank und 70 Bilder des Weißkunig. Von nun ab geht eine ununterbrochene Reihe von Holzschnitten, sei es Einzelblätter, sei es Buchillustrationen im Auftrage der Augsburger und anderer Verleger neben den Malereien her. Im Jahre 1515 ließ sich Schäufelein in Nördlingen nieder, wo er bis an seinen Tod gewirkt hat. Das Vorbild



129. Hans von Kulmbach: St. Gallus. Scheibenriß. Dresden, Kupferstichkabinett

der Gemälde Herlins, die in großer Zahl die Kirchen Nördlingens zierten, scheint auf Schäufelein in der Richtung der Farbenbuntheit Einfluß gewonnen zu haben; die häufige Verwendung des Goldes und andere Züge geben seinen späteren Kirchenbildern etwas Altertümliches, das wieder mit den Renaissanceformen, die er von Augsburg mitgebracht hatte, von den Bildern des alten Holbein, im Widerstreit steht. Seine Kompositionen machen sich von Dürer frei; er erzählt auch die hl. Vorgänge mehr in einer weltlichen illustrativen Tonart. Die Farben werden zusehends breiter und dünner, bunter und kühler. Die gelben, grünweißen und braunroten, die kalt blauen Töne der späteren Zeit Dürers sind bei ihm noch viel stärker in den Vordergrund getreten. Auch graue und braune Farben von oft kalter und erdiger Wirkung finden sich häufig. Zu einer achtungswerten Leistung schwingt sich Schäufelein später in dem Zieglerschen Altar auf, der im Jahre 1521 für die Georgskirche in Nördlingen entstand. Im Mittelbild ist die Beweinung Christi in malerischer Landschaft, auf den feststehenden Flügeln der hl. Paulus und Konstantin der Große. Die beweglichen Flügel stellen die hl. Elisabeth, Barbara (Abb. 130), Nikolaus und Limpert vor. Aber selbst diese Arbeit leidet an der fahrigen, nachlässigen weichlichen Zeichnung, die Schäufelein niemals ganz überwunden und in zunehmendem Alter noch gesteigert hat. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens, seit 1530, entstehen eine Reihe Porträts, der Altar aus Oberdorf bei Bopfingen von 1532, jetzt in der Dorfkirche zu Beuren bei Isny und die Malereien im Gebetbuch des Grafen Öttingen von 1537—1538 in der Kgl. Bibliothek in Berlin. Aus dem Jahre 1538 rührt auch sein letztes Bild her, die Anbetung des Lammes in Stuttgart. Als Maler ist er immer flüchtiger und handwerklicher geworden; das Schwanken zwischen der Dürerschen Schulung und dem um 1530 zur Herrschaft gelangten klassischen Stil gibt seinen Malereien häufig etwas Unsicheres und Traditionsloses. Viel geschlossener und erfreulicher ist das Bild seiner weiteren Arbeit für den Holzschnitt. Er steht als Illustrator oft ebenbürtig neben Dürer, Holbein und Burgkmair. Den kraus-tonigen Stil der Arbeiten für Kaiser Max — denen ein Teil der 1517 bis 1518 entstandenen Holzschnitte der „österreichischen Heiligen“ anzuschließen ist — ersetzt in den Blättern der späteren Zeit, namentlich den seit 1533 gefertigten Illustrationen, ein klarerer fester, sorgfältig schraffierender Strich. Ausgezeichnet und mit wissenschaftlicher Gründlichkeit sind jetzt vielfach die im Frührenaissancestil gezeichneten Pfeiler- und Bogenhallen in der Perspektive behandelt. Desgleichen bekundet sich in den üppigen, breit behandelten Laubmassen der Hintergründe, in der Bewegung der Figuren die fortgeschrittene Kunst. Die Gestalten sind später untersetzt, von rundlichen Formen, wie bei den Behams. Meisterhaft ist Schäufelein als Sittenschilderer. Für die Tracht der Frührenaissance, namentlich die reichgeschlitzten und gepufften Soldatentrachten bieten Schäufeleins Holzschnitte eine unerschöpfliche Quelle. Als Hauptwerke der 30er Jahre haben zu gelten die großen Blätter Auferweckung des Lazarus, Belagerung von Bethulia, das große Abendmahl und die Hochzeitstänzer, die Aldegrever für seine bekannte Stichfolge verwendet hat; die illustrierten Bücher sind unten aufgeführt. Schäufelein starb in Nördlingen um das Jahr 1540.

Weitere Tafelgemälde aus Schäufeleins mittlerer, bester Zeit sind: Christus im Tempel und Christus am Kreuz von 1515 in Karlsruhe, Epitaph Wagners mit Beweinung Christi von 1517 in der Nördlinger Rathaussammlung, Epitaph der Anna Brigel von 1517 ebendort. Der Christgartner Altar, zum Teil im Germanischen Museum, zum größeren — Darstellungen aus dem Leben der Maria und Christi — in der Münchener Pinakothek. Der Altar aus dem Minoritenkloster in Maihingen, dessen vier Flügel mit dem Leben des hl. Onufrius, dem hl. Hieronymus und Brigitta und Passionsszenen im Germanischen Museum. Christi Abschied 1514 und vier Heilige wurden mit der Auktion Kaufmann versteigert.



130. Hans Leonhard Schäufelein: Hl. Elisabeth und Barbara, 1521. Nördlingen, Georgskirche

Der letzten Epoche gehören außer dem obengenannten Altar in Isny von 1532 mit vier Szenen aus dem Leben des hl. Georg und Heiligen die Porträts des Abtes Hummel von 1531 in Schleißheim und des Lorenz und der Katharina Tucher von 1534 an. Aus dem umfangreichen Holzschnittwerk verdienen noch Erwähnung der ersten Epoche angehörig: Illustrationen zur Legende der Katharina von Siena 1515 bei Silvan Othmar in Augsburg (zwölf Blatt davon), zu dem Evangelienbuch bei Thomas Anshelm in Hagenau; aus der Spätzeit: 40 Holzschnitte zu Joh. von Schwarzenbergs Memoriale der Jugend, ein Teil der Illustrationen zu des Apulejus goldenem Esel, bei Alexander Weißenhorn in Augsburg gedruckt.

Eine zweite Generation von Dürerschülern, weniger eng mit dem Meister verknüpft als die vorige, wird durch die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham und Georg Pencz dargestellt. Das Hauptgewicht der Tätigkeit dieser Künstlergruppe beruht auf ihrer graphischen Arbeit, namentlich auf dem Kupferstich; als Vertreter dieser Gattung werden sie mit einer Reihe anderer süddeutscher — Altdorfer, Solis usw. — und norddeutscher Stecher, wie Aldegrever und Jakob Binck, unter dem Namen der „Kleinmeister“ wegen des kleinen



131. Hans Sebald Beham: Holzschnitt aus der Planetenfolge (Ausschnitt), 1531

Formates ihrer Stiche zusammengefaßt. Der Ausgangspunkt dieser jüngeren Generation von Dürernachfolgern ist Dürers späterer, schon stark von klassischen Zügen durchsetzter Stil der 20er Jahre.

Dürers unmittelbarer Schüler unter den Genannten war wohl nur Hans Sebald Beham. Er ist im Jahre 1500 geboren und in seinen frühesten Arbeiten um 1520 noch stark unter der Einwirkung des locker weitbauschigen bewegten Striches des Altmeisters. Eine Reihe von Eisenradierungen aus diesem Jahre, z. B. Hieronymus, ein Bauer und ein Fahnenträger, knüpfen auch technisch an Dürers gleichartige Versuche — wie die große Kanone von 1518 — an. Namentlich sind eine Anzahl von Rissen für Kabinettscheiben um 1520, meist runde mit Standfiguren, mit Passionsszenen und schwungvollen Wappen z. B. im Berliner Kabinett, und von ausgeführten Scheiben nach seinen Zeichnungen, wie die Folge von Rechteckbildern mit allegorischen Darstellungen von 1521 im Berliner Kunstgewerbemuseum und ebendort und im Münchener Nationalmuseum mehrere Wappenscheiben anzuführen. Auch einzelne Holzschnitte — z. B. St. Sebald von 1520 — bewegen sich noch im Dürerschen Formenkreise. Auf dem Boden der Frührenaissance sehen wir den Künstler in seinen Ornamentstichen der Mitte der 20er Jahre, denen sich Putten, nackte Mädchen usw. anschließen. Im Jahre 1524 wegen täuferischer Lehren mit seinem Bruder Barthel und Pencz ausgewiesen, kehrte er bald nach seiner Vaterstadt zurück und wurde 1528 wegen unbefugter Benutzung Dürerscher Manuskripte abermals vor Gericht gezogen.

Das Jahrzehnt von 1530 bis 1540 stellt den Höhepunkt seines Schaffens dar. Am Anfang stehen einige große Holzschnitte, z. B. das Fest des Herodes und die 1531 entstandenen Planeten (Abb. 131). In diesem Jahre siedelte Beham nach Frankfurt a. M. über, wo er für den Kardinal Albrecht von Brandenburg und besonders für den Verleger Christian Egenolff arbeitete. Für den Kardinal machte er zwei Gebetbücher (in Kassel und Aschaffenburg) und vor allem die Tischplatte mit alttestamentarischen Szenen, die



132. Barthel Beham. Auffindung des Kreuzes, 1530. München, Pinakothek

jetzt in Louvre und in einer trefflichen Kopie im Berliner Kunstgewerbemuseum ist. Die Tischplatte ist die einzige Tafelmalerei H. Sebald Behams. Die figurenreichen Bilder sind ähnlich wie die großen Holzschnitte durch die weiträumigen Hintergründe und die turm- und kuppelbesetzten Frührenaissancegebäude ausgezeichnet. Für die Vorstellung dieser deutschen Generation von der Architektur des neuen Stiles ist die Malerei der Platte einer der wichtigsten Belege. Halbromanische, halbitalienische Rundbogenhallen und Häuser, mit Pilastern und Säulen reich gegliedert, fassen die Plätze ein, eine Idealarchitektur, wie sie damals in den Köpfen der deutschen Künstler spukte, denen die Ausführung großer Aufgaben in dieser Zeit fast gänzlich versagt blieb. Die Figuren sind untersetzt, von rundlichen Formen mit breiten Köpfen und dem Dürerschen Typus schon ferne gerückt. Beham hat jetzt einen eigenen Stil gefunden. Die für den Verleger Egenolff im Jahre 1533 gefertigten Holzschnitte zum Alten Testament, die „biblisch historien figürlich vorgebildet", und die späteren Kupferstiche mit der Geschichte des verlorenen Sohnes sind die bekanntesten Schöpfungen des reifen Stiles Hans Sebald Behams. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens, von 1540 bis 1550, tritt das klassische Ideal noch stärker hervor, die Darstellung des Nackten und die antike Mythologie gewinnen neben den Genreszenen einen breiteren Raum. Die Taten des Herkules 1542 bis 45, nackte allegorische Gestalten und Gottheiten seien genannt. In den klassischen Figuren und Gebäuden ist Hans Sebald offenbar stark von seinem Bruder Barthel angeregt worden, den er um 1530 in München besucht hatte. Für das Kunsthandwerk der Frührenaissance haben seine figürlichen und ornamentalen Stiche, auch seine Stiche von korinthisch-oberitalienischen Säulenkapitellen zum Vitruv sowie die schönen Gefäße große Bedeutung erlangt. Die Gefäße, als Vorlagen für Goldschmiede bestimmt, sind im Gegensatz zu Dürers Gefäßzeichnungen frei von allen gotischen Erinnerungen. Die klare Gliederung durch horizontale Friese, die Balusterschäfte und die regelmäßige Reihung der Buckel, die schwellenden Umrisse stellen sie in eine Reihe mit Hans Holbeins d. J. Goldschmiedeentwürfen. Das weitere Werk Hans Sebald Behams — es umfaßt über 270 Kupferstiche und 1070 Holzschnitte sowie eine Reihe Zeichnungen — müssen wir übergehen; es ist von Pauli zusammengestellt. Der Künstler starb in Frankfurt im Jahre 1550.

Barthel Beham ist zwei Jahre jünger als Hans Sebald und ist schon in seinen ersten Stichen, z. B. den kleinen Blättern des Christophorus und mehreren Putten von 1520 und der Folgejahre unabhängiger von Dürer. Hans Sebald hat ihm wahrscheinlich den ersten Unterricht erteilt. Mit diesem zusammen aus Nürnberg ausgewiesen, ging er um 1527 nach München, wo er mit dem Hof Herzog Wilhelms IV. von Bayern, der ein Mittelpunkt der Renaissancekunst war, in Berührung trat. Barthel gelangte viel ausschließlicher als sein Bruder zur klassischen Formenbildung, nach dem Vorbild des Marc Anton, vielleicht in Italien selbst unter dessen Anleitung. Er stach namentlich nackte antike allegorische Gestalten, Putten usw. Die volkstümlichen Holzschnitte, die Genredarstellungen, die Gegenstände aus dem Bauern- und Landsknechtleben fehlen bei ihm. Die gestochenen Porträts des bayerischen Kanzlers Leonhard von Eck 1527, Ludwigs X. von Bayern, des Kaisers Karls V. und Ferdinands I., die zwei letzteren beim Einzug der beiden Fürsten in München 1530 entstanden, sind den späteren Porträtstichen Dürers nahezu ebenbürtig. Von seinen sonstigen Stichen sind die Madonna am Fenster und die Kampffriese von nackten, zum Teil berittenen Männern die bekanntesten. Der Einfluß des Marc Anton ist hier auffallend stark. Die Formengebung Barthels ist geschmeidiger und edler als die des Bruders. Im Jahre 1530 entstand im Auftrag des Herzogs Wilhelm das große Tafelgemälde der Auffindung des hl. Kreuzes durch die Kaiserin Helena, jetzt in der Münchener Pinakothek (Abb. 132). So sehr hier in den Köpfen und dem Faltenwurf die Schulung an Dürers spätestem Stil noch durchleuchtet, so sehr steht doch dieses Bild mit den tief nach hinten geführten klassischen Pilasterarchitekturen, der freien Raumwirkung und der bunten kühlen, aber weich verschmelzenden Färbung auf dem Boden einer neuen Zeit. Unter den Geschichtsbildern, die Wilhelm IV. damals für München und Landshut malen ließ, steht Behams Kreuzauffindung an klassischer Strenge obenan. Die klare plastische Raumdurchbildung — die Figuren treten gegenüber den Architektur- und Luftmassen zurück — ist ohne eine genaue Kenntnis der italienischen Malerei kaum denkbar, so daß ein Aufenthalt des Künstlers in Italien bereits im Anfange der 20er Jahre sehr wahrscheinlich ist. Neben der Kreuzauffindung fallen die übrigen Gemälde Barthels, namentlich die Reihe von Porträts des bayerischen Herzogshauses in Schleißheim usw. ab. Im Jahre 1540 starb Barthel Beham auf einer Studienreise in Italien, wohin ihn Wilhelm IV. gesandt hatte.

Georg Pencz, der mit den Behams zusammen 1524 wegen täuferischen Lehren vor dem Nürnberger Rat erscheinen mußte und mit ihnen das Los der Verbannung teilte, ist hervorragend als Porträtmaler. Seine Bildnisse fallen fast alle in die letzte Zeit seines Schaffens, in das Jahrzehnt von 1540 bis 1550. Die monumentale Haltung der italienischen Hochrenaissanceporträts, auch ihre dunkle einfärbige graue oder bräunliche Farbenstimmung hat auf Pencz stärker als auf die anderen süddeutschen Zeitgenossen gewirkt. Diese repräsentiven, in schlichte dunkle seiden- und pelzbesetzte Gewänder gekleideten, in kühler Ruhe dasitzenden mächtigen Halbfiguren Nürnberger Bürger sind schon den italienischen Zeitgenossen auf den Bildnissen der Raffaelschule, des Bronzino, Franciabigio und Vasari verwandt. Das Feuer der Dürerschen Köpfe von 1526 hat hier einem ruhigen Gleichmut Platz gemacht. Die Geschicklichkeit der Formenergebung und der virtuos verschmelzenden Modellierung können die fehlende Wärme nicht ersetzen. Pencz hat auch mehrfach italienische Bilder kopiert. Unter seinen Porträts zeichnen sich aus ein junger blonder Mann in Wien 1543, der Nürnberger Goldschmied in Karlsruhe, seine beste Schöpfung, 1545; der Feldhauptmann Sebald Schirmer im Germanischen Museum, gleichfalls 1545 datiert und mehrere vortreffliche Arbeiten im Kaiser-Friedrich-Museum. Weit ausgeprägter als in diesen Darstellungen individuellen Gehaltes erscheint das akademische Moment in Pencz' figürlichen Kompositionen (vgl. z. B. die Caritas Romanae von 1546 in der Harrachgalerie in Wien). Seine zahlreichen Kupferstiche religiösen und mythologischen Inhalts zeigen desgleichen den Pencz auf der Bahn des italienischen Hochrenaissancestils. In Nachahmung der Zeichnung Raffaels und der Kuperstichweise Marc Antons ist er noch über die späten Arbeiten des Sebald und Hans Beham hinausgeschritten. Doch verfügt er ähnlich wie Hans Sebald über eine große Fertigkeit im Erzählen, im Ersinnen neuer Züge und Gruppen. Hervorzuheben sind die Stiche mit den sieben Werken der Barmherzigkeit, mit der Parabel vom reichen Mann und die sechs Triumphe Petrarcas.

Schließlich seien der Vollständigkeit halber als Nürnberger Zeitgenossen und Nachfolger Dürers genannt, der namentlich für den Holzschnitt arbeitende Erhard Schön, der gleichfalls für die Graphik und die Glasmalerei zeichnende Hans Springinklee und die Buchmalerfamilie Glockendon.

Mit dem Jahre 1530 ungefähr trägt in Nürnberg der klassische Stil den völligen Sieg über die noch mit spätgotischen Zügen durchsetzte Richtung Dürers davon.

Grünewald und Baldung. Mittel- und Oberrhein.

Während des ersten Viertels des 16. Jhhs. hat sich neben der nach Formenklarheit strebenden Kunst Dürers in der Mehrzahl der oberdeutschen Malerschulen das dekorative malerische Gefühl der Spätgotik in voller Stärke behauptet. Ja einzelne Landstriche, namentlich die Gebiete am Rhein und an der Donau, entfalteten die malerischen Kräfte der Spätgotik jetzt erst in ihrer ganzen Fülle. In den Schöpfungen der Hauptmeister dieser Strömung — des Grünewald, Baldung, Urs Graf, Manuel, des Altdorfer und des jungen Cranach, — erhebt sich das nationale bodenständige Element frei von klassischen Einwirkungen in seiner urwüchsigen Gewalt und Eigentümlichkeit.

Der merkwürdigste Vertreter dieser im heimischen Boden wurzelnden Malweise, der stärkste Gegenpol des Dürerschen Strebens nach klassischem Stil ist Matthias Grünewald, tätig in Aschaffenburg, Frankfurt und Mainz und einige Zeit am Oberrhein in Isenheim bei Colmar im Elsaß. Trotz aller Bemühungen der neueren Forschung, die Persönlichkeit und Kunst Grünewalds aufzuklären, sind wir über die Entwicklung des Meisters noch im Dunklen. Das früheste, ihm sicher zuzuschreibende Werk, die Verspottung Christi in der Münchner Pinakothek von 1503, erst vor wenigen Jahren an die Öffentlichkeit getreten (Farbentafel XXXIV), stellt uns bereits einen gereiften Meister vor Augen, dessen Stil über die Arbeiten seiner Zeit und Umgebung weit hinausragt. Nur der Kenner wird gewisse Anklänge an Zeitgenössisches verspüren. In erster Linie spricht die weich verschmelzende, stellenweise, wie im Haar, flockig verwischende Malweise für eine Berührung mit der Kunst des älteren Holbein, der im Jahre 1501 in Frankfurt den Altar für das Dominikanerkloster malte; doch liegt hier wahrscheinlich umgekehrt eine Beeinflussung Holbeins durch den Aschaffenburger Meister vor. Die Farben selbst in ihrer gebrochenen aber bunten Haltung verraten entfernte Verwandtschaft mit der Malerei des späten Hausbuchmeisters, der ja in dieser Gegend die zweite Hälfte seines Lebens verbracht hat. Glasgemälde im Chor der Hanauer Marienkirche scheinen diese Beziehungen zu bestätigen. Die freie Bewegung der Henkersknechte in der Verspottung und ihre Charakterzeichnung scheinen auf Bekanntschaft mit Dürers Stil um 1500, z. B. mit der großen Passion zu deuten; freilich zeigt sich mehr die oben berührte Schulrichtung, die Wendung ins Weichliche und Formlose, die z. B. in der vielbesprochenen malerischen Zeichnung der drei Reiter mit dem Tod und anderen verwandten Sachen herrscht. Fünf Jahre später sehen wir tatsächlich die beiden großen Antipoden wetteifern; Grünewald malte die Flügel zum Hellerschen Altar 1508 in der Frankfurter Dominikanerkirche. Die erhaltenen Bilder, die Heiligen Stephanus und Cyriakus Grau in Grau auf schwarzem Grunde äußern bereits die höchste Steigerung des Malerischen zum Helldunkel und zur formverschleiernden Weichheit der Konture — während gerade Dürers Krönung und Himmelfahrt der Maria einen erneuten Anlauf zur Bild- und Formenklärung unternimmt.

Auf den Höhepunkt seines Schaffens erhebt sich Grünewald in seinem umfangreichen Hauptwerk, dem um 1510 bis 1515 entstandenen Flügelaltar der Antoniterpräzeptorei in Isenheim, jetzt, ein Hauptzielpunkt aller Freunde deutscher Kunst, im Museum der Stadt Colmar. (Während der Jahre 1918 und 1919 war der Altar in der Münchener Pinakothek ausgestellt.) Neben dieser Arbeit bilden die anderen Schöpfungen Grünewalds nur Anhängsel an sein Werk. In einer großen Leistung die Kraft und Fülle seines Wesens auszugießen, scheint dem impulsiven aufschäumenden Charakter dieses Meisters ganz gemäß zu sein. Die zu allen Lebenszeiten gleichmäßige Seelenruhe Dürers dürfen wir nicht erwarten. Joachim



133. Matthias Grünewald: Weihnachten vom Isenheimer Altar, um 1515. Colmar, Museum

Sandrart, der in der 1. H. des 17. Jhhs. aus dem Munde von Nachkommen Grünewaldscher Schultradition wichtige Nachrichten über den Meister gesammelt hat, berichtet, daß er meistens in Mainz gelebt, wo er „ein eingezogenes, melancholisches Leben geführt" habe.

Im ersten Bande sind bereits aus dem Isenheimer Altar die Kreuzigungsgruppe (Farbentafel VI) sowie die Auferstehung Christi abgebildet. Hier sind die Weihnachtsszene (Abb. 133), die Antoniusbilder (Abb. 134) und die Verkündigung (Taf. XXXXIII) hinzugefügt.

Der Aufbau des Altares schließt sich an die großen, oberrheinisch-schwäbischen spätgotischen Schnitzaltäre mit mehreren Paaren gemalter Flügel an; er ist in ihrer Reihe einer der spätesten und glänzendsten. Der Mittelschrein birgt die Schnitzfiguren des hl. Antonius sowie der hl. Augustinus und Hieronymus in einer von üppig verschlungenem Rankenwerk gebildeten Laube, die Predella zeigt in Schnitzerei Christus und die zwölf Apostel. Das erste Flügelpaar enthält auf den Innenseiten die hl. Einsiedler Paulus und Antonius zur Linken und die Versuchung des Antonius zur Rechten. Zugeklappt zeigen diese Flügel auf der Rückseite zusammen mit den Innenseiten des zweiten Flügelpaares von links nach rechts Verkündigung, Geburt des Kindes, Maria mit dem Kinde und Auferstehung Christi. Die Außenseiten des zweiten Flügelpaares endlich schildern die Kreuzigung und die Innenseiten eines dritten festen




134. Matthias Grünewald: Versuchung des hl. Antonius und Antonius mit Paulus vom Isenheimer Altar. Colmar, Museum

Flügelpaares die hl. Antonius und Sebastian. Den Betrachter, der bisher zusammen mit uns der deutschen Malerei der Zeit nachgegangen, schlägt ein neues gewaltiges Gefühl in Bann. Es leidet ihn nicht in ruhig sachlicher Anschauung des Gegenstandes; es zieht ihn mächtig in das Geschehen hinein. Die Wirklichkeit mit erschreckender Wahrheit umfängt ihn; aber gleichwohl wird er durch das verklärende Licht und den blendenden Glanz der Farben in einen höheren Zustand versetzt. Die alten Formeln der Erzählung sind verworfen, das kindliche Aneinanderreihen nach dem Wort der Schrift ist einer völligen Neufassung des Themas gewichen. Der seelische Gehalt der heiligen Vorgänge ist aus einer Grundstimmung heraus gestaltet. Der bänglich düstere Gewitterhimmel über der öden kahlen Felsenfläche des Kalvarienberges, die von der Feuerglorie des am dritten Tage auffahrenden Heilands durchleuchtete trostlos finstere Nacht, das wunderbare weihnächtliche Geigenspiel der Engel, die das neugeborene Christuskind begrüßen, die spuk- und geisterhaften Landschaften der Antoniusbilder: das poetische innere Leben der hl. Legende ergreift uns hier mit ungekannter Macht. Der riesige, grünlichfahle Leichnam Christi hängt wenig über den Erdboden erhoben, Hände und Füße im Todeskrampf erstarrt, vor dem schwarzen Himmel; Maria ist leichenblaß

und ohnmächtig in die Arme des Johannes gesunken, die zusammengepreßten Hände starren im Schmerz erstorben empor. Magdalena am Boden kniend ringt die Hände zu dem geliebten Toten aufwärts; einzig Johannes der Täufer, zur Rechten mit eindringlicher Gebärde auf den toten Erlöser zeigend, bleibt aufrecht in dieser gram- und jammervollen Stunde. Ein fahler grüner Schein zuckt über die nackte, furchtbar verdüsterte Landschaft hin. In einem magisch durchleuchteten Kirchenraum wallt der Engel zur Maria heran, die einen schweren Folianten zum Gebet auf einer Truhe aufgebaut hat. Die Flügel und Gewänder des Himmelsboten rauschen durch den stillen Raum. Die feierlich bewegten Umrisse der schwebenden beschatteten Gestalt heben sich von dem lichtdurchfluteten Hintergrunde vor den fischblasigen Maßwerkfenstern ab. In einer Laube kniet Maria als junge Mutter, von geigenden Engeln und schwebenden Cherubinen umjubelt. Zauberhaft umspielt das Licht die Gestalten und das krause, wirrverschlungene Rippen-, Krabben-, Figuren- und Maßwerk des spätgotischen Steinmetzgehäuses. Maria, das Kind im Arme wiegend, sitzt in einer Vogesenlandschaft, die durch blaue Felsenschrofen abgeschlossen ist, der Himmel tut sich auf und über Wolken, von gelbem Licht umflossen, schweben Engelscharen herab und Lichtstrahlen brechen hervor. Der Körper des auferstehenden, aufwärtsfahrenden Christus steigt ganz durchlichtet — von jedem Erdenrest befreit, in einer gelb-, violett- und blauschimmernden Glorie in der schwarzen Nacht empor, das rote Gewand flammenartig züngelnd, das hellblaue, violettflimmernde Leichentuch wie ein Lichtstreif aus dem Grabe nachschleifend. Die wüste Gegend, da sich die beiden Einsiedler niedergelassen haben, schließt nach hinten durch zwei wunderlich gestaltete braune Felsen, durch verdorrte von Moosen und Flechten umwucherte Bäume und Sträucher — eine Palme zur Rechten deutet die Wüste an —, dahinter ragt schroffes Gestein, grünlichweiß, wie von Dämpfen und Nebelschwaden umbraut, in den kühlen, weißlichgrünen Himmel. Der hl. Antonius wird in einer schauerlichen trümmerhaften fels- und krüppelholzdurchsetzten Öde niedergeworfen von feueräugigen Unholden, Mischwesen aus Kröten, Drachen, Hahnen- und Nachtvögeln, fürchterlich starrt ein menschlicher Arm aus dem ekelhaften Gewürm: „sind das Molche durchs Gesträuche, lange Beine, dicke Bäuche?"

So ungewöhnlich dem ersten Blick die Kunst Grünewalds in dem bisherigen Bilde der oberdeutschen Malerei der Zeit erscheint, so ist sie gleichwohl doch aus dieser Zeit erwachsen, ja, fester mit den nationalen Trieben verwurzelt als Dürer — der darüber hinauszugelangen strebte, — hat Grünewald erst den leidenschaftlich drängenden, unruhvollmalerischen Grundzug der oberdeutschen Spätgotik zur letzten Äußerung gesteigert. Zugleich mit ihm erwächst die Bildhauerwerkstatt seines mittelrheinischen Landsmannes Backoffen von Mainz, die einen nahverwandten, großzügig wuchtigen, unruhig zerklüfteten und aufgewühlten Stil in ihren Steinfiguren ausprägt. Die Holzfiguren und das funkelnde Schling- und Rankenwerk des Isenheimer Altars gehen auf die gleiche Wirkung von hüpfenden Lichtern und Schatten aus, wie unser Maler sie erstrebt.

Die spätgotische Laube des Weihnachtsbildes mit den schraubenmäßig gewundenen, in naturalistisches Blatt- und Blumenwerk verlaufenden, wunderlich fließenden Steinmetzenformen ist ein schlagendes Beispiel des formauflösenden, mit Licht und Schatten spielenden Geistes der Zeit. Auch Köpfe, Haar und die Gewänder sind mit breiten, flackernden Lichtern übergossen. Das Gestrüpp und die Pflanzen, die Umrisse der Gebirge fügen sich dem weichen, verschwimmenden Ganzen ein. Nirgends ein fest geschlossener Kontur; keine klar modellierte Form. Das Zusammenspiel alles Einzelnen zu einem schimmernden Gesamtbild, das Zusammenfassen strahlenden Lichtes und tiefer Dunkelheiten rückt den Grünewald der Richtung des



Tafel XXXXIII.

Grünewald: Verkündigung vom Jsenheimer Altar
Kolmar, Museum

Beth, Deutsche Malerei.



135. Matthias Grünewald: Madonna in Stuppach, Kirche

Barock nahe, und es ist kein Zufall, daß gerade das 17. Jhh. wieder dem längst vergessenen Meister Interesse zugewandt hat. Wenn es auch zu weit gegangen ist, ihn geradezu als Stammvater der Kunst des Rembrandt hinzustellen. Denn Rembrandts Kunst wuchs doch auf der Basis der klassischen Schule auf. Grünewald ist über den dekorativen Grundzug der Spätgotik nicht hinausgelangt. Seine Formen — man vergleiche z. B. die Pflanzen (Bd. 1, Abb. 56) — sind aus einem phantastischen Liniengefühl, nicht nach der Natur gezeichnet. Alles Einzelne ist diesem untergeordnet. Darin liegt auch seine Schwäche im Vergleich mit Dürer. Die Ruhe der Seele des großen klassischen Kunstwerkes stellt sich nicht ein; hinreißend, aufreizend und aufregend ist Grünewalds Kunst. Die Buntheit der Farben steht mit den schwarzen Schatten in Kontrast; auch die Ruhe des rein Malerischen ist nicht vorhanden. So wie das oft erschreckend Naturalistische dem Stilisierenden widerstreitet. Ein inbrünstiger, leidenschaftlicher flackernder Geist; Vorliebe für abnorme, ja ungesunde und gedunsen krüppelhafte Bildungen; ein im mittelalterlichen Glauben und Denken verstricktes Gemüt, das die Natur ängstlich, von Teufelsspuk und schreckhaften Gebilden wimmelnd in unbestimmtem Fackel- und Dämmerlicht, nicht frei am hellen Tage sieht. Wie anders befreit sich Dürers Ritter von den teuflischen Gestalten als Grünewalds Hieronymus! Grünewald war Hofmaler des Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, des mächtigsten Schirmherrn des katholischen Glaubens in Deutschland, der in den Geburtsjahren der Reformation gerade die prächtigsten Reliquienschätze sammelte; zwei seiner späteren Bilder sind in des Kardinals Auftrag gemalt. Andere, von Sandrart beschrieben, besaß der Dom in Mainz. Wir haben uns den Meister also wohl als einen zweifelfreien Anhänger des alten Glaubens vorzustellen. Und seine Werke sind uns Zeugnisse der neubelebten Religiösität des gegenreformatorischen Geistes des Katholizismus, der sich jetzt erhob und in der zweiten H. des 16. Jhhs. zu großer Macht erwuchs. Der Marienszene des Colmarer Altars schließt sich die reizende Tafel der Maria mit dem Kinde in der Kirche in Stuppach bei Mergentheim an (Abb. 135). Den späten Stil des Meisters, ins Formlose und Krankhafte gewandelt, vertreten die Predella mit dem



136. Matthias Grünewald: Hl. Erasmus und Mauritius um 1520. München, Pinakothek

toten Christus und dem Wappen des Kardinals Albrecht in der Galerie in Aschaffenburg, die „Gründung von S. Maria Maggiori" in den städt. Sammlungen in Freiburg und die Tafeln der Karlsruher Galerie mit der Kreuztragung und der Passionsgruppe. Die in der Mitte der zwanziger Jahre entstandene, von dem Kardinal Albrecht für die 1518 von ihm erbaute Stiftskirche St. Moriz in Halle gestiftete große Tafel mit den Gestalten der hl. Erasmus und Mauritius zeigt den Meister der klassischen monumentalen Fassung der Gestalten nahegerückt, die in dieser Zeit — es sind die Jahre von Dürers vier Aposteln — das Gesicht der deutschen Kunst umzuwandeln beginnt (Abb. 136). Freilich, welch großer Abstand von Dürers klar umrissenen plastischen Figuren! Der Bischof Erasmus ist ein Bildnis des Kardinals Albrecht, mit dem gelblichen, vorzeitig schwammig gewordenen Antlitz des Kirchenfürsten, in dem die träge Sinnlichkeit der hervorstechendste Zug ist. Die mächtig ausladende Bischofsmitra, mit Figuren und Verzierungen in Gold-, Seiden- und Perlenstickerei geschmückt, auf dem Haupte, angetan mit der rauschenden Glockenkasel aus schwerem, venetianischem Granatbrokat, die Alba mit den Wappen seiner Bistümer bestickt, in der behandschuhten, mit Ringen beladenen Linken das mit reichgetriebener schimmernder Goldkrümme bewehrte Pedum und das Skapulier, in majestätischer, selbstsicherer Ruhe einherschreitend, wie in festlicher Prozession: ist das nicht die Verkörperung des glanzvollen repräsentativen katholischen Glaubens im Gegensatz zu der urkirchlichen Innerlichkeit, Charakterstärke und Glaubenskraft, die sich in den vier Aposteln Dürers ankündigt? Der mit Juwelen geschmückte, geharnischte Mohr erscheint wie eine vergrößerete, silberemaillierte Reliquienstatuette aus dem Halleschen Heiligtumsschatz. Schlaff wie seine sind auch die



137. Hans Baldung Grien: Kreuzigung um 1512. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Züge des Alten im Hintergrunde. Der Kardinal überführte das Bild, als er das protestantisch gewordene Stift Halle räumen mußte, nach seiner Residenz Aschaffenburg. Die Flügelbilder, die vier Heiligen Magdalena, Lazarus, Chrysostomos und Martha, sind von einer anderen sehr tüchtigen Hand. Man schreibt sie mit einer Reihe anderer Bilder einem Meister Simon von Aschaffenburg zu, der vor 1545 von dem Kardinal Albrecht häufig beschäftigt wurde und dem Lucas Cranach sehr nahesteht (Pseudo-Grünewald).

Eine grundlegende Bearbeitung des Lebenswerks Grünewalds hat Heinrich Alfred Schmid geliefert.

Neben Grünewald ist der bedeutendste Meister des Oberrheins, in seinen besten Schöpfungen an Dürer heranreichend, Hans Baldung genannt Grien. Er ist um 1480 in Weikersheim bei Straßburg geboren und hat in der elsässischen Schule der Spätgotik, wahrscheinlich in der Werkstatt Schongauers, den ersten Grund zur Malerei gelegt. Entscheidend



138. Hans Baldung Grien: Flucht nach Ägypten vom Freiburger Hochaltar, um 1515

aber für seinen Stil wurde Dürer. Wahrscheinlich ist er in den Jahren 1500 bis 1507 in Nürnberg in der Werkstatt Dürers, mit dem wir ihn später noch freundschaftlich verbunden finden, tätig gewesen. Die frühesten Tafelbilder Baldungs, zwei für die Stadtkirche in Halle 1507 gemalte Triptychen — Anbetung der Könige mit den Hl. Georg, Mauriz, Katharina und Agnes auf den Flügeln in Berlin und Martyrium Sebastians, mit den Hl. Christoph, Stephan, Dorothea und Apollonia in der Brüsseler Sammlung Goldschmidt — tragen deutlich den Stempel der Dürerschen Formenauffassung; nur ist der herbe Stil des Meisters, stärker noch als schon bei den übrigen Nürnberger Schülern wahrgenommen wurde, ins Rundliche, Volle und Weitbauschige umgebildet. Vor allem weisen die glänzende helle Färbung, die selbst in den zartgetönten Schattenflächen ihre Leuchtkraft behauptet, das saftige, üppige Laub der Bäume, die malerischen Helldunkelwirkungen des bewölkten Himmels auf ein wesentlich anderes Naturell. Blühende Fleischtöne, schimmernde Locken, gelbe, grüne und hellviolette Gewandstücke, funkelnder Spiegelglanz auf den silbernen Rüstungen und dem Goldgeschirr: alles das und die kräftig gerundeten, freibewegten, schmuck ausstaffierten jugendlichen Gestalten atmen Frohsinn und Lebenslust. Im Jahre 1509 taucht Baldung wieder in Straßburg auf und erlangt das Bürgerrecht. Er tritt in Beziehung zu den Straßburger Verlegern und beginnt eine lebhafte Tätigkeit für den Holzschnitt. Den Höhepunkt in Baldungs Schaffen bezeichnet die Zeit von 1512 bis 1516, wo er in Freiburg im Breisgau lebte, um den Hochaltar im Chor des Münsters und eine Reihe von Kartons für Glasgemälde (Abb. 139, 140) zu fertigen.

Der Freiburger Hochaltar ist Baldungs Hauptwerk. Neben Dürers Allerheiligenbild und Grünewalds Isenheimer Altar die glänzendste Schöpfung der kirchlichen Tafelmalerei Oberdeutschlands auf der Scheide der Gotik zur Frührenaissance (Farbentafel XXXXIV u. Abb. 138). Im Gegensatz zu Isenheim wird hier auch der Mittelschrein von einer Malerei eingenommen. Sie stellt die Krönung der Jungfrau dar; demütig den Blick niedergeschlagen, mit offenem Lockenhaar und gefalteten Händen, in strenger Vorderansicht, kniet sie auf den Wolken von Christus und Gott-Vater bekrönt. Die Taube des hl. Geistes schwebt in einem Lichtkreis über der herrlichen Gruppe; Scharen rundlicher Engelkinder füllen die himmlischen Räume, mit Posaunen, Harfen, Flöten und Geigen die hehre Szene begleitend, ein Bild frohesten Festesjubels, der auch aus den kräftig klaren blauen und roten Gewandmassen und den lichten Körpern und Wolken erklingt. In dem tief unterschnittenen wirrverschlungenen Ast- und Rankenwerk des goldglänzenden Schnitzrahmens spielen ebenfalls

Tafel XXXXIV.



Hans Baldung Grien: Hochaltar im Freiburger Münster, um 1515





139. St. Georg, nach Hans Baldung. Glasgemälde, um 1512. Kaiser-Friedrich-Museum



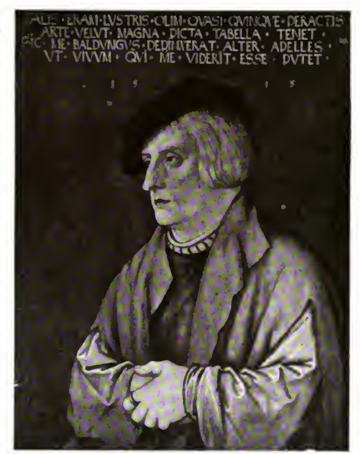
140. Hl. Barbara, nach Hans Baldung. Glasgemälde, um 1512. Kaiser-Friedrich-Museum



141. Hans Baldung: Hl. Familie um 1515. Nürnberg, Germ. Museum

himmlische Knäbchen herum; Vögel gesellen sich zu, durch ihr Gezwitscher den Chor der Engelskinder verstärkend. Die Innenseiten der Flügel nehmen die zwölf Apostel, eine ehrfurchtgebietende Versammlung würdiger Männergestalten, ein. Frohe Heiterkeit belebt wieder die vier Bilder des Marienlebens — das bei Schließung des ersten Flügelpaares auf dessen Rückseite und auf den Innenseiten eines zweiten Paares erscheint: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Flucht nach Ägypten. Rührend ist die Geburt, wo in der einsam schwarzen Nacht Maria und Joseph und ein Schwarm von Engelknaben um das in den Windeln liegende Kind geschart, von dem Licht, das vom Kinde ausgeht, wunderbar beleuchtet sind. Reizend ist auch die Flucht nach Ägypten: die hl. Familie zieht im Schatten einer Palme ihren Weg, deren Wipfel sich unter der Last der darin hängenden Engelkinder tief herunterneigt. Die Außenseiten des zweiten Flügelpaares werden von den monumentalen Standfiguren der hl. Hieronymus, Johannes d. T., Georg und Mauritius eingenommen; die Rückseite des Mittelschreines von der Kreuzigung und die der Predella von Maria, den Aposteln und den Stiftern. So sehr wir uns bemühen müssen, jedes Kunstwerk aus sich selbst zu erklären, hier können wir der Lockung kaum widerstehen, zum Vergleich den in denselben Jahren gemalten Isenheimer Altar heranzuziehen. Und das um so mehr, als Baldung nachweislich die Schöpfung Grünewalds gekannt, und sein Helldunkelstil von ihm angeregt worden ist. Wie viel klarer und froher erscheint Baldung neben Grünewald. Wie viel gesunder und heiterer sind seine Menschen. Die außerordentliche zeichnerische Schulung in Dürers Werkstatt hat bis zum Schluß die Grundlage von Baldungs Kunst gebildet und ihn vor dem Phantastisch-Subjektiven bewahrt. Die dramatische Kraft, die seelische Ausdrucksfähigkeit und Tiefe Grünewalds, die leidenschaftliche Farbengebung dieses Meisters erreicht er freilich nicht. Mit den Kräften des Erdreichs ist er innig verwurzelt, darin seinem Lehrer gleichend und nur eine allzu derbe Sinnenfreude hat ihn zuweilen um den hohen Stil gebracht. So wenigstens steht Baldung vor uns in diesen Blütejahren seines Schaffens. Aus der Reihe von Baldungs Bildern dieses Abschnitts, die zu den Perlen

der oberdeutschen Kunst zu zählen sind, seien dem Freiburger Hochaltar hinzugefügt: Anbetung der Könige, Kreuzigungsgruppe, Dreieinigkeit mit Maria in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Abb. 137); die figurenreiche Kreuzigung von 1512 in Berlin, der Apostelkopf ebendort, die hl. Familie im Germanischen Museum, um 1513, an einem alten vermoosten und verharzten Baum gelagert, im Hintergrund ein Wiesental von burgbekränzten Waldeshügeln eingeschlossen und fernen, im blauen Duft verschwimmenden Gebirgen (Abb. 141); die prächtig zum Dreieck aufgebaute Gruppe der Beweinung Christi wiederum unter verwitterten Bäumen im Kaiser-Friedrich-Museum um 1515; die verwandte Gruppe der Beweinung in der Londoner Galerie; Enthauptung Katharinas im Prager Rudolfinum 1516, in einer köstlichen Winterlandschaft: die beschneiten Hügel des Schwarzwaldvorlandes, dahinter weiße Bergesspitzen vor graubewölktem Himmel. Auch Porträts hat Baldung damals gemalt, so mehrfach seinen Gönner, den Markgrafen Christoph von Baden (in München 1515 und Karlsruhe), den Pfalzgrafen Philipp den Kriegerischen 1517 (in München), den Grafen zu Lewenstein von 1513 in Berlin; ein männliches Bildnis in Wien von 1515 und die Anna Leisner in Budapest schließen sich an (Abb. 142). Die dekorative Richtung Baldungs, die auf große leuchtende Farbenflächen und klar abgesetzte Schattenpartien hinarbeitet, entfaltet sich im Bildnis zwar in höchst geschmackvoller Weise, allein das warme individuelle Leben ist doch häufig allzusehr einer farbenschönen Teppichwirkung untergeordnet.



142. Hans Baldung: Bildnis, 1515. Wien, Staatsgalerie

Dieser heraldische, zu großzügiger Linienführung und Flächenbehandlung, zu vollen Farbenklängen neigende Sinn Baldungs konnte sich in Entwürfen für Glasgemälde aufs glücklichste befriedigen. Kein deutscher Meister hat erfolgreicher und fruchtbarer auf diesem Gebiet gewirkt. Einzelne der Glasgemälde nach Baldungs Kartons und unter seiner Mitwirkung gemalt, gehören zu den großartigsten Schöpfungen der oberdeutschen Kunst (Abb. 139, 140).

Namentlich der Freiburger Münsterchor besitzt Glasgemälde nach Baldungs Zeichnungen; das St. Annafenster im Alexanderchörlein ist 1515 urkundlich von Baldung entworfen, einige der Hochchorfenster mit monumentalen Heiligengestalten, so die mittleren, von Kaiser Max und seinen Söhnen Karl und Ferdinand gestiftet, sind seit 1512 nach seinen Visierungen entstanden. In der Kapelle des Chorumgangs sind das 1517 gestiftete Heimhoferfenster mit der Beweinung Christi, das Blumeneggfenster mit Ölberg, Kreuzigung



143. Hans Baldung: Hl. Christophorus. Sammlung Habich, Cassel
(Nach Térey)

und Erscheinung vor Magdalena auf Baldungs Risse zurückzuführen. Großartige Zeugnisse seines Stils sind die prächtigen, überlebensgroßen Heiligengestalten aus den Fenstern der Freiburger Karthause, um 1512—1515 entstanden, die aus der Sammlung Douglas in die Museen von Berlin, Nürnberg, Karlsruhe, Köln und Basel gelangt sind. Während in allen den genannten Scheiben der spätgotische Stil auch in der Ornamentik vorwaltet, ist eine Gruppe von Glasgemäldeschöpfungen, die nach den zwanziger Jahren entstanden sind, durch üppige Renaissanceornamentik, Pilaster, Akanthusfriese usw. dem Geiste der Renaissance nähergerückt. Auch nachdem Baldung nach Straßburg zurückgekehrt ist, hat er Entwürfe für die Freiburger Glasmalerei — es handelt sich um die seit 1510 aus dem Elsaß nach dort übersiedelte Werkstatt des Glasmalers Hans von Ropstein — geliefert. Von Renaissancescheiben sind hervorzuheben: die der Stürzel-Kapelle des Freiburger Münsters mit der Anbetung der Könige und dem hl. Konrad, die 1520 gestifteten Fenster der Lochererkapelle und die der Lichtenfels- und Böcklinkapelle, letztere von 1524; besonders nahe kommen dem Meister die drei Fenster mit der hl. Maria, Johannes d. T. und Margarethe und dem Stifter Dr. Widmann, Obervogt von St. Blasien im Kölner Kunstgewerbemuseum; endlich sind die acht Fenster der Pfarrkirche in Elzach im Landkreis Freiburg 1521—24 in Baldungs Stil gemalt. Die großen Flächen der feurigen Gläser aller dieser Fenster, die breiten majestätischen Gewänder der glühenden, schwarzgemusterten Hintergrundsdamaste der Standfiguren oder die malerischen Landschafts- und Wolkengründe, die leidenschaftlich-energische Plastik der tiefschwarzen und grauen Schattentöne, aus denen die Lichter mit großer Kühnheit herausgewischt und radiert sind: Baldungs starkes sinnenfrohes Gefühl dokumentiert sich in diesen Schöpfungen glänzend. Unter Baldungs zahlreichen Zeichnungen nehmen die Risse für Glasgemälde den breitesten Raum ein; besonders hat er Vorzeichnungen für Kabinettscheiben geliefert, für Rundscheiben zum Teil mit figürlichen Darstellungen sowie für hochrechteckige Wappenscheiben. Die hochrechteckige Wappenscheibe hat ja, wie wir sahen, in den angrenzenden Landschaften der Schweizer Eidgenossen seit der Spätgotik zumal als Standesscheibe eine weite Verbreitung gefunden. Baldung hat ihr durch seine Entwürfe für die oberrheinisch-elsässische Gegend das Gepräge gegeben. Die Mehrzahl der Entwürfe ist zwischen 1520 und 40 entstanden; die Hauptbestände sind in der Feste Koburg und in der Albertina. Schwungvoll heraldische Zeichnung der Helmdecken und einrahmenden Balustersäulchen im Frührenaissancestil, reizvolle Kopfleisten mit Jagd- und Turnierszenen usw. sind durchgehend. Die Besteller sind meist vornehme Adlige und Geistliche des Bistums Straßburg und der österreichischen Vorlande beiderseits des Oberrheins, denen auch Freiburg angehörte. Die beiden um-

fangreichsten, fast völlig unbekannten Sammlungen von ausgeführten Wappenscheiben dieser Gattung sind im Schloß Friedrichshafen am Bodensee und im nahen Fürstenbergschen Schlosse Heiligenberg.

Baldungs kecker markiger Stil findet in dem Holzschnitt besonders glücklichen Ausdruck; sein Holzschnittwerk kommt an Reichtum dem gemalten und gezeichneten nahe. Der sinnlich-derbe Sinn des Künstlers kann sich hier noch ungehemmter zeigen. Urwüchsig kräftig sind die Darstellungen von Hexen — wie der berühmte Zweifarbendruck von 1510 — (Bd. 1, Abb. 25) und von anderer robuster nackter Weiblichkeit. Das krausbewegte Baum- und Strauchwerk, von Moos und Flechten überwuchert, ist wie die nackten Körper von tiefem Naturgefühl belebt. Der kursorische, ausholende Strich, die lockere Modellierung mit aufs Notwendigste beschränkten Schraffen lassen als Ausgangspunkt Dürers Holzschnittstil erkennen; aber wie in den Bildern setzt sich mehr und mehr der eigene kühne gleichmäßig breite Strich des Künstlers durch. Beispiele der Blütezeit: die hl. Familie 1511, der tote Christus, die Bekehrung des Paulus, die Parzen von 1513, mehrere Madonnen, der mächtige Christophorus, die Illustrationen der 1516 bei Grünninger erschienenen zehn Gebote und die reizenden kleinen Textbilder zum Hortulus animae, bei Martin Flach in Straßburg 1511.



144. Hans Baldung: Tod und Mädchen. Basel, Dr. Oeri
(Nach Térey)

Das reiche Zeichnungswerk, das uns Baldung hinterlassen, enthält außer den genannten Rissen für die Glasmalerei vornehmlich Entwürfe für Gemälde, behagliche faltenreiche Heiligenfiguren, Kopf-, Gewand- und Aktstudien; Kreide und Kohle und der farbig getönte Zeichengrund, durch weiße Lichter gehöht, sind die bevorzugten Instrumente, um dem Zug zum Helldunkel und zu malerischer Breite zu genügen (Abb. 143, 144). Ein Skizzenbuch Baldungs besitzt das Karlsruher Kupferstichkabinett.

Im Verlauf der zwanziger Jahre, mit dem eindringenden Klassizismus, hat Baldungs schöpferische Kraft nachgelassen. Das schäumende unbändige Gefühl, das seine besten Werke um 1510—1515 beseelt, erlahmt unter der klassischen Formendiktatur. Nicht wie



145. Meister von Meßkirch: Graf von Zimmern, 1536. Donaueschingen



146. Meister von Meßkirch: Abschied Christi. Donaueschingen

der ältere Dürer hat Baldung den spätgotischen Bewegungsdrang mit der Strenge der neuen Form verschmelzen können. Er ist ihr wie einer Mode gefolgt, und nur zuweilen in malerischen Feinheiten steigt das eingeborene starke Empfinden an die Oberfläche. Zierlich glatte Formen und trockene Färbung, oft kühl und leer, haben die unbekümmert heitere Sprache des alten Alemannen verdrängt. Der welsche Dialekt bleibt bei ihm ein äußerlicher Firnis. Der ursprüngliche Waldmenschgeist bricht nur noch vereinzelt ans Licht, so in den prächtigen Pferdeholzschnitten von 1534; Baldung war ein meisterhafter Darsteller des Pferdes. Bilder der letzten Phase sind die weiblichen Aktgestalten der Musik, der Weisheit, der Lebensalter und der Grazien in Madrid, Herkules im Ringkampf mit Antaeus in Cassel, die Eitelkeit in Wien, die Vanitas

der ehemaligen Sammlung Weber, Adam und Eva in Budapest, die Himmlische und Irdische Liebe (vgl. unten). Die größten Verdienste um die Baldung-Forschung hat sich Gabriel von Térey erworben.

Baldungs Straßburger Zeitgenosse Hans Wechtlin, der eine Reihe wundervoller Farbenholzschnitte geschaffen hat, gehört ganz dem Gebiete der graphischen Künste an. Nur einige wenige Zeichnungen auf dunkelfarbigem Papier mit weißer Höhung, aber keine Bilder haben sich von dieses Meisters Hand gefunden.

In der Bodenseelandschaft und im südlichen Schwaben wirkte in den zwanziger bis vierziger Jahren des Jahrhunderts der Meister von Meßkirch, dessen Stil sich aus Elementen Schäufeleins und Baldungs zusammensetzt.



147. Meister Ulrich von Bergarten: Standscheibe von St. Gallen, 1512. Berlin, Kunstgewerbemuseum

Er ist genannt nach dem Altar der Stadtkirche zu Meßkirch mit der Anbetung der Könige, 1538—1540 entstanden, von dem einige Flügel in der Donaueschinger Galerie sind. Die Galerie in Donaueschingen besitzt auch die beiden weiteren Hauptwerke des Künstlers, beides Flügelaltäre aus dem Schloß Wildenstein, im Auftrage des Grafen Gottfried Werner von Zimmern gemalt. Der erste zeigt im Mittelbild die Anna Selbdritt mit weiblichen Heiligen und männliche Heilige auf den Flügeln, der andere zwischen 1536 und 1538 entstanden, enthält auf der Mitteltafel Maria auf der Mondsichel schwebend, von einem Kranz von Heiligen in Wolken umrahmt. Auf den beweglichen Flügeln die markigen Gestalten der Stifter, des Grafen Werner und seiner Gemahlin Apollonia, Gräfin von Henneberg (Abb. 145). Andere, meist frühere Arbeiten kleineren Formats sind in St. Gallen, in Bodmann am Bodensee, in Berlin (Ölberg, Heilige), in Nürnberg (Kreuztragung), in Stuttgart (Benedikt in Felslandschaft), in Cassel (Dreieinigkeit mit der Stifterin Margarethe von Bubenhofen 1524), in Bebenhausen, in Karlsruhe, in der ehemaligen Sammlung Kaufmann u. a. O. Die Typen und Kompositionen des Meisters lehnen sich zum Teil an die Dürerschule an, namentlich an Schäufelein, mit dessen buntem und hartem und breit vertriebenem Auftrag sich ebenfalls Ähnlichkeiten finden. Einzelne Szenen sind direkt Dürer entlehnt. Die Balusterarchitekturen der späteren Bilder sind den Renaissancegebäuden Hans Sebald Behamscher Blätter verwandt. Gleichwohl zögern wir nicht, den Meister der oberrheinischen Schule anzuschließen. Der weitbauschige Stil der Zeichnung, die üppige Fels- und Waldlandschaft und die Helldunkeleffekte im Gewölk kommen im Grundgefühl dem Hans Baldung am nächsten.

Die Schweizer Meister.

Das erste Drittel des 16. Jhhs. ist auch die Blüte der Malerei der den oberrheinischen Landschaften benachbarten Gebiete der deutschen Schweiz. In den nördlichen Teilen der



148. Urs Graf: Landsknechte auf der Wacht, um 1514. Basel, öffentliche Kunstsammlung

Eidgenossenschaft, vor allem in dem bis 1501 zum Deutschen Reiche gehörigen Basel, doch gleichfalls in Bern, in Zürich und Luzern war in den letzten Jahrzehnten des 15. Jhhs. der spätgotische Stil der Malerei zu einer eigentümlichen Form erwachsen. Der Meister mit der Nelke in Bern und Hans Fries von Freiburg wurden im Anschluß an die oberrheinisch-schwäbische Spätgotik schon genannt. Kräftiger aber zeigten sich die Schweizer in der dekorativen Kunst. Ein urwüchsig-heraldischer Zug prägte sich damals aus und fand in den hier zu großer künstlerischer Höhe entwickelten Glasgemälden, zumal den Standes- und Wappenscheiben, desgleichen in den Bildwirkereien das gegebene Feld seiner Betätigung. Wie oben angedeutet, ging die Schweizer Malerei damals mit der schwäbischen und elsässisch-oberrheinischen, zumal mit Schongauers Schule, dessen Brüder nach Basel übersiedelten, zusammen. Mit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. schwang sich die schweizerische Malerei nun zu ihrer höchsten nationalen Blüte empor. Auch jetzt bleibt sie zunächst in Verbindung mit dem deutschen Oberrhein; von Straßburg, von Hans Baldung, empfängt sie den entscheidenden Anstoß in der Richtung auf einen neuen großzügigen und schwungvollen Stil. Die Glasmalerei, als Hauptgattung der Schweizer Malkunst, gelangt damals zu einer wundervollen Kraft und Energie des Ausdrucks. Die Meister Ulrich von Bergarten in Zürich (Abb. 147) und der ältere Felix Lindtmeyer in Schaffhausen, sowie Hans Sterr in Bern, der Schöpfer der Glasgemälde von Jegistorf (1515), Hindelbank usw., haben in dem Jahrzehnt um 1510 — also gleichzeitig mit Hans Baldungs Glanzepoche — eine Reihe von Standesscheiben geschaffen, die zu dem Großartigsten und Mächtigsten gehören, wozu sich der Schweizer Genius erhoben hat. Die markigen Landsknechtgestalten, als Begleiter der Standeswappen, und die Pannerschwinger, breitausladend, in nerviger Kraft die Muskeln

Tafel XXXXV.



Schmitz, Beth, Deutsche Malerei.

Hans Burgkmair: Kreuzigung, 1519
München, Pinakothek

gespannt, in weitbauschigen, geschlitzten Wämsern und wallenden Straußenfedern sind von einer hinreißenden Empfindung belebt. Das hoch gespannte, trotzig ungebärdige Lebensgefühl der Eidgenossen in den Tagen ihres kriegerischen Glanzes, den sie als Sieger über Maximilian im Schwabenkrieg von 1499 und im Solde des Papstes über die Franzosen bei Novara 1513 gewannen, durchströmt die wuchtig gedrängten Formen. Das feurige bunte Glas und die breite Helldunkelmodellierung erhöhen die sinnliche Wirkung. Wer denkt hier nicht an Hodler, der diese Kräfte seines Volkes in seinem Werk neu entbunden hat, durch das verfeinerte Seelenleben des Menschen unserer Zeit vertieft?



149. Urs Graf: Kriegerische Beratung. Federzeichnung, 1515. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Drei Meister ragen als die Hauptmaler der Schweiz aus dieser Blütezeit hervor, sie alle drei wieder hauptsächlich als Zeichner, namentlich als Visierer für die Glasmalerei, weniger als Tafelmaler wirkend: Urs Graf, Hans Leu und Nikolaus Manuel. Alle drei haben auch als echte Söhne ihres Volkes an den Kriegszügen der Schweizer tätigen Anteil genommen, Manuel hat als Staatsmann und Richter eine führende Rolle in den Reformationskämpfen seiner Vaterstadt Bern gespielt. Leu ist im Heere Zwinglis am Zugerberg gefallen. Bodenwüchsiges Naturgefühl, volkstümliche Derbheit und Kraft sind gemeinsame Züge ihres Schaffens. Jenes glücklichere Verhältnis der Kunst zum öffentlichen Leben als ein Zeichen des gesünderen Verhältnisses der gebildeten und besitzenden Gesellschaftsstände zu den breiten Volksschichten, könnte man versucht sein, schon damals in der Schweiz zu spüren. Das Treiben und Wesen der Schweizer Landsknechte ist natürlich das bevorzugte Thema der Zeichnungen und Holzschnitte, namentlich von Graf und Manuel. Wie in den Glasgemälden so erscheinen die verwegenen Gesellen auch hier. In kühner Haltung weit ausschreitend oder breitbeinig dastehend, mit langen



150. Aus Nikolaus Manuels Schreibbüchlein. Basel

Spießen, Zweihändern und Dolchen bewaffnet, keck geschlitzte Wämser und Hosen, die federreichen Baretts schief auf dem Kopf oder herabhängend; ihr Weibergefolge, Marketenderinnen und lüsterne Kurtisanen, nicht minder frech herausgeputzt. Die Wucht und Dreistigkeit des Striches gehen mit dem Stürmisch-Ungezügelten dieser Reisläufer überein, die bald in Deutschland, bald in Frankreich, bald in Italien einbrechen, sich von dem Meistzahlenden in Sold nehmen zu lassen. Neben dem kriegerischen Leben fesselt das Interesse dieser Künstlergruppe besonders noch die Landschaft. Reiche Landschaftshintergründe zieren viele der Blätter. Auch einzelne unmittelbare Studien heimischer Landschaften haben die Schweizer uns hinterlassen. Malerisch krause Baumumrisse, unruhig bewegte Berg- und Hügellinien, eine bald zügige, bald strichelnd-lockere Linienführung, wie sie schon bei Baldung herrschte, ist das Gemeingut dieser Zeichner. Mit Baldung zeit- und stammverwandt stellen auch sie eine letzte und höchste Auslösung des spätgotisch malerisch-dekorativen Gefühles dar. So herrscht auch bei ihnen die Neigung zu Zeichnungen auf farbiggrundiertem Papier mit weißgehöhten Lichtern. Und in den seltenen Ölgemälden — Manuels und Leus — finden sich die starken Lichterscheinungen, die dunklen Wolkenmassen und die geheimnisvoll leuchtenden Landschaftsfernen mit abgedunkelten, oft wunderlich umrissenen Bäumen im Vordergrunde. Hinter Baldung bleiben aber die Schweizer doch zurück. Es fehlt die Durchbildung der Form unter Dürers Führung, daher schweifen sie später leicht ins Lässige, ins oberflächlich Dekorative, ins schnörkelhaft Kalligraphische. In der Glasmalerei aber bewährt sich diese schwungvolle Heraldik noch bis ans Ende der zwanziger Jahre in großartiger Weise. Die Folge von Standesscheiben im Baseler Rathause, 1519—21 von Anthoni Glaser unter Urs Grafs Einfluß, und die Folge von Pannerträgern im Rathause in Lausanne, von Hans Funk aus Bern 1527—28 unter Manuels Einwirkung geschaffen: sind wundervolle Arbeiten, ebenbürtig den Schöpfungen des F. Lindtmeyer d. Ä., Ulrich von Bergarten und Sterr um 1515; auch in ihnen hat noch das vollblütige Schweizertum der älteren Zeit die Oberhand. Selbst die italienischen Renaissancemotive, die Balustersäulen und Akanthusblätter, sind ins heimische Idiom, ins Baslerische und Bernerische übersetzt. Inzwischen waren schon Jahre seit den ersten, in klaren Renaissanceformen gezeichneten Scheibenentwürfen und Wandgemälden des aus Augsburg 1514 in Basel eingewanderten jüngeren Hans Holbein vergangen, ohne den nationalen Stil zu verdrängen. So tief und fest wurzelte diese spätgotische Schweizerkunst in ihrem Heimatboden. Niemals haben sich die stolzen Reisläufer, die Waldmenschen, die Greifen und Fabeltiere der Schweizer

Standesscheiben aus dem Herzen der Eidgenossen ganz herausreißen lassen. Noch in der Spätrenaissance, selbst im Barock treiben sie in den Glasfenstern und im Mummenschanz ihr Wesen; in den Frühlingsspielen der Appenzeller fehlten die Bären und Waldmenschen nicht. Heutigen Tages noch sehen wir in Basel alljährlich ein Floß besetzt mit Trommlern und Pfeifern in alter eidgenössischer Tracht und mit den tanzenden Wappentieren Greif und Basilisk den Rhein herunterschwimmen. Den Rhein, der hier jugendlich rasch aus dem Alpenvorland bricht und zwischen dem hügelig aufgebauten, turm- und giebelreichen Großbasel und dem flachen Klein- oder Minder-Basel reißend durchschießt: da werden die Erd- und Volkskräfte, die in den Landesknechten des alten Ursus Graf am Werke sind, unserem Geiste fühlbar.



151. Aus Nikolaus Manuels Schreibbüchlein. Basel

Urs Graf stammte aus Solothurn, wo er um 1485 als Sohn eines Goldschmiedes geboren wurde. Er erlernte das Goldschmiedehandwerk, das er Zeit seines Lebens als Hauptberuf ausgeübt hat. A. des 16. Jhhs. ging er auf Wanderschaft, arbeitete zuerst in Basel, 1503 in Straßburg, von 1507—1508 in Zürich und ließ sich 1509 in Basel nieder, wo er bis an seinen Tod 1529 lebte. Er zeichnete eine große Menge von Holzschnittvorlagen, in Straßburg bereits die 25 großen Holzschnitte zur Passion, die 1506 bei Knobloch herauskamen, 1507 für Furter in Basel den Titel zu Etterlins Eidgenossenchronik usw.; anfänglich folgte er dem Stile Schongauers, von dem er eine Anzahl Zeichnungen und Stiche kopierte, wurde aber bald zu Dürers vollerer Form hingezogen. Um 1512—1515 gewann er einen eigenen Stil, der dem des Baldung in der Kühnheit und malerischen Breite des Striches geistesverwandt ist, aber an Ausgelassenheit und Zügigkeit darüber hinausgeht, ja häufig ans Brutale streift. An den Mailänder Feldzügen von 1512 und 1515 nahm Urs Teil, und das Leben der Reisläufer bildet jetzt das Hauptthema seiner Zeichnungen, die meist flott mit der Tuschfeder hingeschrieben sind. Zuweilen wendet er farbiges Papier mit weißgehöhten Lichtern an, wie bei den „vier Hexen" in der Albertina, die neben der Baseler Kunstsammlung die schönsten Blätter besitzt. Daneben treten Liebesszenen, vollbusige, üppige Weiber, mit brünstigen Inschriften, wie denn ein feuriges Liebesgedicht, das Urs hinterlassen, ihn auch auf diesem Gebiet auf der Höhe zeigt. Sein liederlicher Lebenswandel brachte ihn mehrfach ins Gefängnis. Diese lockeren Zeichnungen stellen das Gelungenste des Künstlers dar (Abb. 148, 149). Die Holzschnittfolge der Pannerträger der 13 alten Orte und der Zugewandten von 1521, zu denen teilweise die Zeichnungen erhalten sind, die Satyrfamilie von 1520, das dramatische Blatt der zwei Landsknechte mit dem Tod (1524) gehören zu den Meisterwerken der oberdeutschen Graphik. Auch zahlreiche Entwürfe für Goldschmiedearbeiten, namentlich köstliche Dolchscheiden mit nackten Mädchen und Landsknechten in spätgotischem Laub- und Balusterornament der Frührenaissance, für Schmuckstücke, Zierate, Becher usw., hat Graf neben Scheibenrissen hinterlassen. Vier gravierte Silberplatten eines Buchdeckels in St. Blasien und Reste eines silbernen Reliquiars des hl. Bernhard von Clairvaux haben sich von seiner Hand erhalten. Er hat endlich Stempel für Lederpressung geschnitten.

Einen solchen Mann wird man weniger als bloßen Künstler, vielmehr in seiner Ganzheit, als einen Vertreter des kraftstrotzenden kriegs-, sauf- und liebeslustigen Eidgenossen-



152. Nikolaus Manuel: Enthauptung Johannes d. T. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

volkes dieser Zeiten würdigen. Die derbe ungeschwächte Schweizervolkskraft, die sich in ihm verkörpert und sich triebhaft unbekümmert oft laut und wüst gebärdet, weht uns an, wie ein frischer Wind, der von den Firnen über das herrliche Alpenvorgebirge und den jugendlich brausenden Rhein dahinstreicht.

Ebenso steht Nikolaus Manuel, genannt Deutsch, von Bern mitten in dem Leben seiner Schweizer Volksgenossen. Mehr noch als Urs Graf, den er geistig überragte, nahm er an den kriegerischen, politischen und religiösen Geschicken seines Volkes mitwirkend Anteil. Auch bei ihm ist die Kunst unmittelbarer Ausdruck seines tätig gegenwärtigen Daseins als Krieger, als Staatsmann und Dichter. Ja späterhin gibt er sie gänzlich auf, um sich dem politisch schriftstellerischen Wirken völlig zu ergeben. In seinem Lieblingsstoffe, dem Treiben der Reisläufer und ihres Weiberanhangs dem Urs Graf nahestehend, ist er doch weniger ungeschlacht wie dieser in dessen Behandlung; Anmut und Leichtigkeit mildern den Ton. Auch Manuel ist in erster Linie Zeichner. Doch zeugen eine kleine Zahl von Bildern von einer feinen malerischen Begabung.

Der Höhepunkt seines Schaffens fällt in die Zeit von 1511—1522. In Bern um 1484 geboren, hat er hier mit geringen Unterbrechungen bis an sein Ende 1530 gewirkt. Sein berühmtestes Werk war ein Wandgemälde, der Totentanz im Predigerkloster zu Bern, 1517—20 gemalt, nur in Kopien erhalten. Der Tod, namentlich junge Mädchen und stolze Krieger überfallend, begegnet mehrfach in Manuels Zeichnungen, wie in denen des Urs Graf und Baldung; es ist die Vergänglichkeitsstimmung der Reformationszeit, die hier zu Worte kommt und in Holbeins Totentanz ihre ergreifendste Gestalt annimmt. Neben den Landsknechten schildert Manuel in seinen Zeichnungen mit Vorliebe Liebespaare, junge Mädchen, wie die köstliche Folge der klugen und törichten Jungfrauen, — zum Teil auch als Holzschnitte von 1518 — ferner allegorische und mythologische Frauengestalten aus der Antike, nach Ovid. Er handhabt die Kreide, die Kohle und die Feder mit gleicher Leichtigkeit, zuweilen auf farbigem Grund mit aufgesetzten Lichtern. Die Baseler Sammlung, die Kabinette in Berlin, Dresden, Bern und Wien weisen Blätter Manuels auf. Basel besitzt namentlich die beiden köstlichen Skizzenbücher, die „Schreibbüchlein", um 1520 (Abb. 150, 151). Dem Jahre 1517 entstammen fast sämtliche Gemälde Manuels; das schönste ist die Enthauptung Johannes des Täufers, der sich Pyramus und Thisbe, das Bad der Bathseba mit dem Tod, der eine Dirne küßt auf der Rückseite, und der Tod der Lucretia anschließen, alle in der Baseler Sammlung; die drei letztgenannten sind nur in brauner und weißer Farbe gemalt, und verraten deutlich die Einwirkung der Clairobskürschnitte



153. Hans Leu: Landschaft im Hintergrund des Hieronymusbildes. Basel, Museum

und grundierten Zeichnungen Baldungs. Malerische Wald- und Berglandschaften, durch Licht und Wolken belebt, bilden meist die Hintergründe. Als ein unmittelbarer Ausschnitt aus der heimischen Umgebung erscheint die Seelandschaft des Votivbildes mit der Anna Selbdritt (1522—24) im Baseler Museum. Hinter den reich bebauten Ufergeländen ziehen sich teils bewaldete Mittelgebirge hin, über deren Kuppen sich die weißen Häupter der Hochalpen in das dunkle Himmelsblau erheben. Der erste Lehrer Manuels in der Tafelmalerei scheint Hans Fries gewesen zu sein. Hierfür spricht das früheste Bild Manuels, die Tafel mit der Geburt der Maria und dem Lukas, der die Madonna malt, im Berner Kunstmuseum, deren Entstehung um 1512 anzusetzen ist. Hier fällt aber schon die zartempfundene See- und Berglandschaft im Hintergrunde auf. Seit 1524 hat Manuel, als Landvogt in Erlach an den reformatorischen und politischen Schicksalen Berns lebhaft beteiligt, fast nicht mehr künstlerisch gearbeitet. Im Jahre 1522 zog er wieder in den mailändischen Feldzug und wurde bei Novara verwundet. Seit dieser Zeit verfaßte er eine Reihe von Fastnachtsspielen und Satiren im Kampfe für die Reformation (1522 „Vom Papst und seiner Priesterschaft", „Von Papst und Christi Gegensatz", 1525 „Der Ablaßkrämer", 1526 „Das Barbali"). In der „Klagered des armen Götzen", die beim Bildersturm von 1528 entstand, beklagt er die zugrundegehenden Bildwerke.

An Manuels Werk wird man so wenig als an das des Urs Graf den bloßen künstlerischen Maßstab legen, sondern es betrachten als Teil des Wirkens einer im vollen Leben wurzelnden, dem Vaterlande mit allen Kräften dienenden vielseitigen Persönlichkeit. Zu dem kriegerischen gesellt sich das moralische Element, so in dem Totentanz und seinen Sittenschilderungen. Wie er sein Auge auf die heimische Landschaft wandte, so hat Manuel auch das Tierleben liebevoll beobachtet. Der köstliche Bärenreigen und andere Blätter seines Schreibbüchleins erfassen das Dämonisch-Tierische noch mit dem Gefühl des Spätgotikers. Das Kraus-Verschlungene der Spätgotik, die bewegte Linie leben noch in seinen letzten Blättern, selbst die italienischen Kandelaber- und Puttenornamente schmilzt er in das Bernerische um. Und so durchströmt denn auch die Kunst des Manuel die frische kühne Kraft, die seine hochgelegene, von der schnellen Aare umrauschte Vaterstadt beseelt.

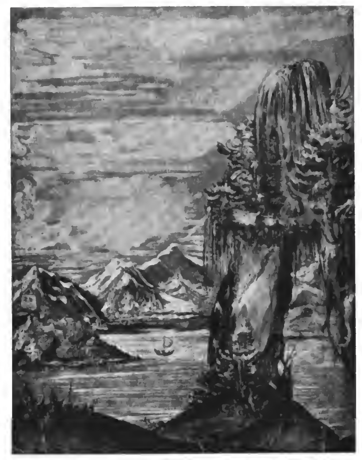
Hans Leu der Jüngere von Zürich kann den beiden vorgenannten scharfumrissenen Charakteren nicht gleichgestellt werden. Als Schüler seines Vaters, des älteren Hans Leu in Zürich, bleibt er länger an der heimischen kirchlichen Überlieferung haften, wie seine Bilder und vornehmlich seine Risse für kirchliche Glasgemälde dartun. Um 1507—1513 auf der Wanderschaft im Süden Deutschlands, kommt er zu einer volleren malerischen Form erst unter der Einwirkung Baldungs und Dürers, der mit ihm später noch in Beziehung blieb. Mit Graf und Manuel verbindet ihn jetzt die vorwiegend formauflösende Behandlung, die Freude an Lichterscheinungen; besonders stark entwickelt sich sein Landschaftsgefühl. Die krausen Baumumrisse, lebhaft steigende und fallende Berg- und Hügellinien, starke hüpfende Lichter bei Gemälden und farbig grundierten Zeichnungen sind Leus Landschaften eigen. In seinem Werk nimmt das religiöse Element einen Hauptplatz ein; Züricher Heilige und Madonnen usw.; daneben treten Renaissancethemen erst allmählich auf.

Werke der Frühzeit: Zwei Altarflügel im Züricher Landesmuseum mit Heiligen der thebäischen Legion um 1510, Scheibenrisse mit Anna Selbdritt 1511 und Taufe Christi 1514, denen sich Kirchenscheiben aus Frauenfeld in Zürich und solche mit Züricher Heiligen im Germanischen Museum, beide von 1517, anschließen. Gemälde seit 1515 in dem oben beschriebenen malerischen Stil: Hl. Hieronymus, Basel 1515, üppiges Walddickicht (Abb. 153). Cephalus und Phokris, Basel, zerzauster Baum im Vordergrunde, in der Ferne weißschimmernde Hochgebirge, der Himmel erstrahlt im weißen Morgenlicht. Orpheus und die Tiere, 1519 in Basel. Christus und Veronika, von 1520, im Züricher Landesmuseum. Einzelne Holzschnitte, hl. Familie usw., alle von 1516. Zeichnungen außer Scheibenrissen, Madonnen und Heilige in Landschaft, Hexen, Loth und seine Töchter 1520, Landschaften (Abb. 153a). Die seit den zwanziger Jahren zunehmende kirchenfeindliche Stimmung hat Leus Tätigkeit sehr beschränkt; schon seine Teilnahme als Reisläufer am Kriege Ulrichs von Württemberg 1519 entschuldigt er dem Rat gegenüber mit dem Mangel an Arbeit und Verdienst.

Mit dem Bildersturm und dem Siege der Reformation um 1530 geht die altschweizerische, in der nationalen Spätgotik wurzelnde Malerei zu Ende. Die Renaissance dringt von Augsburg her in das Land. Holbein der Jüngere wird der Wegweiser des neuen, in den dreißiger Jahren heraufkommenden Geschlechtes. Die Tafelmalerei leistet nur noch auf dem Felde der Porträtkunst Ersprießliches. Hans Hugo Klauber in Basel (tätig um 1545—1576), von dem einige Patrizierbildnisse in der Baseler öffentlichen Kunstsammlung, sowie Hans Asper in Zürich, dessen Feldhauptmann Wilhelm Fröhlich im Züricher Landesmuseum weiter unten abgebildet ist, sind die tüchtigsten Vertreter der Gattung.

Weit fruchtbarer ist in dieser Epoche die Schweizer Glasmalerei. Es beginnt die eigentliche Blütezeit der Kabinettscheibe, wenigstens was den Umfang des Geschaffenen betrifft. Die Umrahmungen der Wappenscheiben werden nun aus Renaissancepilastern, Sockeln und Gebälken gebildet, nach dem Vorbild der Holbeinschen Scheibenrisse. Die begleitenden Bannerträger, Landsknechte und Mädchen nehmen eine zierlichere Haltung an und werden eleganter ausstaffiert. Die grobschlächtigen alten Reisläufer haben sich zugleich mit dem wuchtig gedrängten Stil verloren. Lichte klare Überfanggläser, mit reichen, ausgeschliffenen

Verzierungen, leichte zartgraue Schwarzlottöne für die Schatten kennzeichnen den aufgeheiterten weicheren Geschmack der neuen Epoche. Der trefflichste Glasmaler ist jetzt Carl von Egeri in Zürich, tätig um 1540 bis nach 1560; dessen Wappenscheibenfolgen im Rathaus zu Stein am Rhein von 1541 und aus dem Kloster Muri im Museum zu Aarau, 1557—1562, zählen zu den hervorragendsten nationalen Kunstschätzen der Schweiz. Neben ihm wirkten in Zürich die Glasmaler Ulrich Ban und Nikolaus Bluntschli, in Basel Balthasar Han, in Bern als Visierer Hans Rudolf Manuel, der Sohn des Nikolaus († 1571), in Schaffhausen Felix Lindtmeyer der Ältere († 1543) und sein Sohn Felix Lindtmeyer der Jüngere, und Hieronymus Lang und in Konstanz Konrad Spengler, in St. Gallen Andreas Hör. Die Renaissanceornamentik und Architektur dieser Meister, die neben einer großen Anzahl ausgeführter Scheiben eine Menge sorgfältig getuschter Handrisse hinterlassen haben, ist von dem Vogtherrschen Kunstbüchlein, von Augsburger Holzschnitten, von Flötner und später von dem Säulenbuch des Hans Blum aus Lohr am Main angeregt, das im Jahre 1550 bei Christoph Froschauer in Zürich erschien. Auch fand die Bildwirkerei damals in der Schweiz noch eine rege Pflege. Basel besaß eine emsige Werkstatt (Salomos Rätsel); daneben wurden in den katholisch gebliebenen Klöstern des Aargau bis in das 17. Jhh. hinein kirchliche Decken und Altarbehänge gewirkt. Die spätgotische Tradition ist in dieser Kunst nie ganz verdrängt worden; allein mit der Altschweizer Bildwirkerei, die der Malerei Ebenbürtiges geschaffen, halten die gewirkten Bildteppiche der Renaissance nicht den entferntesten Vergleich aus. Um die Erforschung und Würdigung der Schweizer Malerei haben sich Berthold Haendke und Paul Ganz besonders verdient gemacht.



153a. Hans Leu: Landschaft. Basel, Kunstsammlung



154. Martin Schaffner: Anbetung der Könige, 1508. Nürnberg, Germanisches Museum

Schwaben und Augsburg. Hans Burgkmair.

Der Vorort der schwäbischen Malerei der Spätgotik, Ulm, mußte im Beginn des neuen Jahrhunderts seine führende Rolle an Augsburg abgeben. Die Arbeiten der Ulmer Meister Zeitblom und Stocker aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. waren, wie wir uns erinnern, in der Kunstentwicklung zurückgeblieben; sie sind vielfach noch bis in das zweite Jahrzehnt des 16. Jhhs. auf dem Standpunkt der spätgotischen Kunst verharrt. Unter der jüngeren Generation tritt nur ein Ulmer Meister im Zuge der neuen Zeit hervor: Martin Schaffner.

Martin Schaffner hat den Grund zur Malerei in der gesellenreichen Werkstatt des obengenannten Stocker (S. 550) gelegt. An einer figurenreichen Kreuzigung eines 1496 von Stocker gefertigten und bezeichneten Altares aus dem schwäbischen Dorfe Ennetach in der Sigmaringer Galerie hat Schaffner, wie die Inschrift sagt, mitgearbeitet; in diesem Bilde ist noch die Schongauersche Stilrichtung erkenntlich. Die eigentliche Tätigkeit Schaffners beginnt erst im Jahre 1508 — in dem er im Ulmer Bürgerbuch erscheint, sie dauert bis zum Jahre 1535. Sein frühestes datiertes Werk aus dem Jahre 1508, die Anbetung der Könige im Germanischen Museum, hat sich in der rundlich-weichen Formengebung mit den lichten, zartvertriebenen Farben von dem eckig-herben Stile des Stocker völlig entfernt (Abb. 154). Die Einwirkung der neuen Zeitideen




155. Martin Schaffner: Bildnis des Itel Besserer. Ulm, Münster



156. Martin Schaffner: Tod Mariae, 1524. München, Pinakothek

— sei es nach Burgkmairs oder Dürers Vorbild — ist deutlich; auch in den frühen Bildnissen des Wolfgang Oettingen in der Münchner Pinakothek und der Nürnberger Burg, deren lichte weißrötliche Fleischtöne und blaue Gründe den aufgeheiterten Farbengeschmack Schaffners zeigen. Die Haupttätigkeit Schaffners umfaßt die Zeit von rund 1510—1525. Eine klare, helle, häufig ins Blonde spielende, von Erdtönen freie Färbung ist den besten Werken eigen. Ein stiller und heiter-beschaulicher Grundzug waltet in den Porträts sowohl wie in den religiösen Szenen. Ruhige, idyllische Vorgänge aus dem Leben der Maria, in einer bürgerlich-schlichten Tonart vorgetragen, liegen ihm am besten. Darin ist er seinem Stadtgenossen Zeitblom verwandt, indes wirken seine Bilder durch die rundliche volle Formenzeichnung und die Durchbildung des Räumlichen mittels hoher Pilaster- und Säulengebäude im Frührenaissancestil weit freier. Und gleichwohl ist er in vielen Zügen von der altertümlich dekorativen Art der Spätgotik nicht losgekommen; das gotische Stabwerkornament kehrt in den Bauten und Umrahmungen der Bilder häufig wieder. In seiner besten Zeit sucht er — nach dem Vorgang des Burgkmair — die Farben durch bräunliche Schatten auf einen Ton zusammenzustimmen; in dem Bildnis des Itel Besserer in der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters erreicht er eine seltene Geschlossenheit des Tones, eine flockig schimmernde Wirkung im Bart und Pelz (Abb. 155). Die besten Altarbilder Schaffners sind die Flügel des Ulmer Hochaltars von 1521, die hl. Sippe vorführend, und die vier Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Marienleben, — Verkündigung, Darstellung, Ausgießung des hl. Geistes und Tod Mariae (Abb. 156) — aus dem Kloster Wettenhausen, jetzt in der Münchner Pinakothek, entstanden 1524. Die prächtig gezierten und vergoldeten Renaissancehallen mit weiten Ausblicken lassen die Einwirkung Burgkmairscher Malereien und Holzschnitte zutage treten. In seiner späteren Zeit,



157. Hans Burgkmair: Maria mit dem Kinde, 1510. German. Museum, Nürnberg

von etwa 1529 ab — wir denken namentlich an einige Porträts — verfällt er ins Trockene und Glatte, ins koloristisch Stumpfe. Kein Zweifel, die schaffenden Kräfte der Renaissance Schwabens sind nicht in Ulm, sondern in Augsburg zu suchen.

Als gute Arbeiten Schaffners seien noch verzeichnet: eine Folge neutestamentarischer Szenen für die Deutschordenskirche in Ulm, gemalt im Auftrage der Familie Schäler um 1510—20, vier davon in der Stuttgarter Altertumssammlung. Allerheiligenaltar im Augsburger Dom. Epitaph der Familie Anwyl mit der knienden Stifterfamilie in der Stuttgarter Altertumssammlung. Zwei Apostel der Karlsruher Galerie 1518. Aus der späteren Zeit: Porträt eines Mannes von 1530 im Ulmer Münster. Schaffner wird auch als Bildhauer bezeichnet.

Im nördlichen Schwaben arbeitete während der ersten Jahrzehnte des 16. Jhhs. Jörg Ratgeb, dessen Hauptwerk der große Flügelaltar aus Herrenberg in der Stuttgarter Altertumssammlung ist. In höchst bizarrer Weise sind hier die Jugend- und Leidensgeschichte Christi behandelt. Die farbenbunte und leidenschaftliche Darstellung erinnert entfernt an Grünewald. Zwei edle Arbeiten dieses Meisters, ohne den exaltierten Ausdruck, sind die ganzen Figuren eines Herrn und einer Dame im Städelschen Institut in Frankfurt.

Am Ausgang des 15. Jhhs. schwingt sich Augsburg zur Hauptstadt des schwäbischen Kunstgebietes auf. Den Grund zur Macht und zum Reichtum Augsburgs legten die Handelshäuser der Fugger, Welser, Rehlinger und andere Patrizier. Die ersteren beiden, durch kaiserliche Privilegien gefördert, dehnten ihre Bank- und Handelsgeschäfte auf Italien, die Niederlande und Spanien aus. Sie gründeten Kontore in Venedig und Antwerpen. Kaiser Maximilian erwählte die Stadt zu seinem Lieblingssitz; er und Karl V. hielten des öfteren Hof in Augsburg und beriefen Reichstage nach hier. Neben Nürnberg wurde Augsburg die künstlerisch bedeutendste Stadt Oberdeutschlands im 16. Jhh. Der Malerei gesellten sich die Handwerker bei; namentlich die Silberschmiede und Kistler Augsburgs begründeten damals den weitreichenden Ruf, den sie bis in das 18. Jhh. behaupteten. Die Beziehung zu Oberitalien erweckte in Augsburg eine starke Vorliebe für die Wandmalerei, besonders für die Bemalung der Hausfassaden. Die stattlichen breitgelagerten Häuser, die die weiten, behäbig geschwungenen Straßen und offenen Plätze säumen, geben der Stadt ein freieres südlicheres Gepräge, als es z. B. das gedrängte Stadtbild Nürnbergs bietet; ein heiterer, festlich bunter Grundzug belebt auch die Augsburger Malerei. In Hans Holbein dem Älteren, dem seit 1493 wirkenden Begründer der Augsburger Schule, fanden wir den farbigen malerischen Charakter bereits lebendig. Frühzeitig, um 1510, hatte Holbein auch die schönlinigen Renaissanceformen in seine Bilder aufgenommen.



158. Hans Burgkmair: St. Ulrich
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



159. Hans Burgkmair: St. Barbara
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Der erste Maler Augsburgs, in einigen Werken ebenbürtig neben Baldung und Grünewald stehend, ist jetzt Hans Burgkmair. In Burgkmair verbindet sich glänzende malerische Begabung, ein hoher Sinn für Farben- und Tonschönheit mit einem sicheren, gewandten und beweglichen Formgefühl. Das Ängstlich-Altertümliche, das Holbein der Ältere niemals völlig hat abstreifen können, überwindet der etwa zehn Jahre jüngere Burgkmair schon nach den ersten noch spätgotischen Werken mit freiem und kühnem Geist. Geboren 1473 in Augsburg



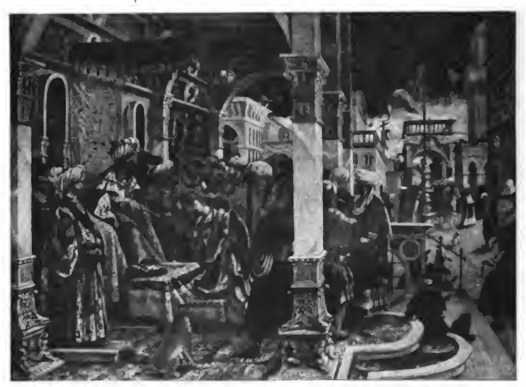
160. Hans Burgkmair: Kaiser Maximilian. Zweifarbenholzschnitt von Jost de Negker, 1518

als Sohn des Malers Thoman Burgkmair hat der junge Hans wahrscheinlich kurze Zeit bei Schongauer gelernt. Im Jahre 1498 wird er Meister in seiner Vaterstadt; einige Buchholzschnitte dieses und der nächsten Jahre hängen noch, obzwar locker, mit der spätgotischen Augsburger Buchillustration zusammen. Als Maler geht Burgkmair von der Kunst des älteren Holbein aus; was die beiden frühesten Bilder beweisen. Es sind die Basiliken St. Peter 1501 und Lateran 1502 in der Augsburger Galerie, die zu der Folge von römischen Kirchendarstellungen für das Katharinenkloster gehören, von denen einige andere, wie wir sahen, der ältere Holbein ausführte. Die gotische Stabwerkumrahmung, die befangene Haltung und der brüchige Faltenwurf wie die reiche Staffierung mit Gold sind noch im überlieferten Geschmack. Die Basilika S. Croce von 1504 und die Ursulalegende in der Augsburger Galerie sind weitere Denkmale der Frühzeit. Um das Jahr 1506 — also gleichzeitig mit Dürer — ist Burgkmair in Oberitalien, in Venedig gewesen. Die Werke nach dieser Zeit machen das zweifellos. Rundliche Köpfe, breite schwere Gewanddraperie, tiefe goldbraune, sanft schimmernde, saftige, verschmolzene Farben, klare Räumlichkeit mit Hilfe streng gezeichneter italienischer Pilaster- und Nischenarchitektur, venezianische granatgemusterte Sammet- und Seidenstoffe, gefleckter, farbiger Marmor, buntgemusterter Fliesenboden und die tiefen Goldtöne der sanften Hügellandschaften mit fernverschwimmenden blauen Gebirgen: unbedingt hat Burgkmair alles dies in Venedig kennen gelernt. Mit Vorliebe neigt er, auch darin den Venezianern verwandt, zu ruhigen Vorwürfen, zu Heiligen und



161. Hans Burgkmair: Aus der Holzschnittfolge: Triumphzug des Kaisers Maximilian, 1516—1518

Madonnen in stiller beschaulicher Betrachtung. Die klare plastische Form, die organische Bewegung und die Proportion der menschlichen Gestalt, deren Studium Dürer über die Alpen zog, haben Burgkmair nur wenig beschäftigt. Ihn, als Augsburger Kind, fesselte mehr die glänzende dekorative Außenseite der Renaissance, die die venezianische Malerei vertrat. Besonders Cima da Conegliano und Carpaccio haben ihn berührt. Die schönsten Schöpfungen des Meisters nach seiner Rückkehr sind die Krönung Mariae von 1507 und die köstliche Madonna in Nürnberg, 1509, zu der sich der Entwurf in Rötel erhalten hat, die Madonna am Baume, dem Kinde eine Traube darreichend, ebenfalls in Nürnberg (Abb. 157), ferner die hl. Familie in Berlin von 1511, die hl. Ulrich und Barbara ebendort (Kaiser-Friedrich-Museum), noch reifer in Haltung und Gewandung (Abb. 158, 159).



162. Hans Burgkmair: Esther und Ahasver. München, Pinakothek

Mit dem Jahre 1510 war Burgkmair in Fühlung mit dem Kaiser Max getreten und übernahm eine Reihe von Illustrationsarbeiten im Auftrage des Kaisers. Von 1510—1518 hat er fast ausschließlich als Holzschnittzeichner gewirkt. Auch auf den Holzschnitt hat Burgkmair am frühesten und konsequentesten den klaren Renaissancestil übertragen. Nur wenige frühe Blätter um 1500 sind noch in der groben eckigen spätgotischen Manier gehalten. Prachtvolle Denkmale des reifen Burgkmairstiles sind das Blatt des Lukas die Madonna malend 1507, der hl. Georg und Kaiser Maximilian von 1518, Meisterschnitte des hauptsächlichsten der für den Kaiser tätigen Holzschneider, des Jost de Negker, mit zwei Farben gedruckt (Abb. 160), zwei der glänzendsten Beispiele dieser Technik, der Tod als Würger 1510, ebenfalls mit zwei Farbenplatten, und, wie die vorigen, durch die feine italienische Pilasterarchitektur hervorragend, ferner Papst Julius II., ein Profil in Rund nach einer Medaille, das Profil des Jakob Fugger und das Halbprofil des Joh. Baumgarten von 1512. Mit den klaren anmutigen Konturen wirken die dichten sauberen Schraffuren zusammen, die den Schnitten eine ausgesprochen tonige farbige Haltung geben. Für Kaiser Max lieferte der Künstler die 92 nur in Probedrucken abgezogenen Ahnenbilder zur Genealogie des Hauses Habsburg seit 1510, 13 Blatt zum Theuerdank, namentlich aber den Triumphzug des Kaisers Max von 1516—1518. Burgkmairs Stärke lag weniger in der Bewältigung bewegter Darstellungen — feierlich getragene Haltung gelang ihm besser; in der Erzählergabe, in der Schilderung dramatischer Szenen übertrafen ihn die geborenen Illustratoren Schäufelein und Hans Sebald Beham. Zumal in den Blättern des „Triumphzuges“ enthüllt sich der ganze Reichtum der festlich repräsentativen Kunst Burgkmairs. In nicht endenwollendem Zuge



163. Jörg Breu d. Ä.: Tod der Virginia. München, Pinakothek

Herolde, Trompeter, Trommler, Fahnenträger zu Pferde und zu Fuß; geharnischte Ritter zum Gestech aufreitend, Landsknechte, Jäger, die gefangenen Bären, Sauen und Hirsche mit sich fortschleppend, Schalksnarren, Wilde aus Kalkutta, Triumphwagen mit allegorischen Gestalten und Siegestrophäen, Gefangene und ein bunter Troß von Knechten, Wagen und fahrenden Leuten (Abb. 161). Der frohe Jubel der Augsburger Feste unter Kaiser Max ist in keinem Werke hinreißender gestaltet. Man glaubt die Fahnen rauschen, Schalmeien, Posaunen, Krumphörner und Trommeln durch das Pferdegetrappel hindurch zu hören. Als ein ebenbürtiges Gegenstück der deutschen Dichtung kommt uns Gottfried Kellers herrliche Schilderung des Münchner Künstlerfestzuges zur Verherrlichung der Zeiten Maximilians im grünen Heinrich ins Gedächtnis.

Nach Beendigung dieser ausgedehnten Holzschnittarbeiten nimmt der Meister die Malerei wieder auf. Die breite Malweise und die große Form, die in den Werken der späteren Phase herrschen, machen eine abermalige Berührung mit venetianischer Kunst, mit Carpaccio und selbst mit Tizian gewiß. Als Hauptschöpfungen, jetzt meist in größerem Format gehalten, sind zu nennen: Johannes auf Pathmos von 1518 in der Münchener Pinakothek, überraschend durch die prachtvoll durchgeführte Palmenlandschaft, mit Papageien, Affen und bunten Vögeln, ein Zeichen für das Interesse an exotischen Gebilden in dieser Zeit der Entdeckungen und Handelsfahrten, an welchen ja auch das Fuggersche Haus sich beteiligt hat. Das große Triptychon aus der Salvatorkirche in Augsburg von 1519 in der dortigen Galerie: Christus am Kreuz, von Magdalena, Maria und Johannes betrauert im Mittelbilde, Lazarus und der bußfertige Schächer auf dem linken, die hl. Martha und der böse Schächer auf dem rechten



164. Hans Maler zu Schwaz: Ferdinand I. um 1521. Wien, Staatsgalerie

Flügel (Farbentafel). Tiefe Gewandfarben, goldigbraune Landschaft, darüber der blaugraue, am Horizont aufgeweißte, oberwärts von grauen Wolken verhangene Himmel. Auf der Rückseite der Flügel die monumentalen Gestalten der hl. Heinrich II. und Georg unter hochgestochenen, freiatmigen Pfeiler- und Bogenhallen nach dem Muster der venetianischen hl. Konversazione. Unmittelbar auf Venedigs Boden fühlen wir uns angesichts des 1528 entstandenen Breitbildes Esther vor Ahasverus in der Münchener Pinakothek versetzt (Abb. 162); in einer reich vergoldeten, mit farbigem gefleckten Marmor verkleideten, mit zierlichen Arabesken geschmückten Halle eine Versammlung von Würdenträgern in persischer Tracht mit seidenen Kaftanen und üppigen Turbanen um Ahasvers teppichverhängten Thron geschart. Dieses Bild und die Schlacht bei Cannae von 1529 in der Augsburger Galerie sind für Herzog Wilhelm IV. von Bayern gemalt. Aus dem letzteren Jahre stammt das Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau in der Wiener Gemäldegalerie.

Neben Burgkmair arbeiteten in Augsburg die Maler Ulrich Apt, die beiden Jörg Breu und Leonhard Beck.

Ulrich Apt, nachweisbar von 1486—1532, wo er starb, ist, nach seinen seltenen Tafelmalereien zu urteilen, ein Künstler von feinfühliger malerischer Begabung gewesen. Er liebt ruhige zuständliche Darstellungen, breite leuchtende Gewandmassen, mit lichten zarten Schattentönen leicht und verschmelzend modelliert, und duftige Landschaftshintergründe mit bewölktem Himmel. Seine wichtigsten Schöpfungen sind der 1517 von der Familie Rehlinger gestiftete Flügelaltar in der Augsburger Galerie: die figurenreiche Kreuzigung mit nächtlich verfinstertem Himmel; das Triptychon mit den anmutigen Heiligengestalten Narzissus und Matthäus in Gartenlandschaft und Heiligen auf den Flügeln in der Münchener Pinakothek, ebendort die Beweinung Christi in heiterer Frühlingslandschaft (Farbentafel).

Jörg Breu der Ältere hat wie Burgkmair in umfassender Weise neben der Malerei die Buchillustration und den Holzschnitt ausgeübt. Ferner war er ein fruchtbarer Zeichner für die Glasmalerei. Seine Blütezeit fällt in die beiden Jahrzehnte von 1510—1530. Unter den vereinzelten Frühwerken aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. sind der 1501 datierte Altar mit dem Leben Christi im Stifte Herzogenburg in Niederösterreich und ein Altar im Ferdinandeum in Innsbruck um 1510 hervorzuheben. Einwirkungen des älteren Holbein, namentlich aber Burgkmairs, gaben seiner Kunst die Richtung. Ein zartes Frühwerk ist die Madonna mit Heiligen in Berlin von 1512, die Gruppe auf einer Frühlingswiese hingelagert, vor dem blauweißen Himmel feinästige Bäume, weißschimmernde Birkenstämme, von leisem Windhauch bewegt. Mit köstlicher Frische läßt sich Breu auch in der Folge von Scheibenrissen für Kaiser Maximilian von 1515 aus, 22 Federzeichnungen von runder Form mit lebhaften Kriegs- und Jagdszenen in Wald- und Hügellandschaften. Eine beträchtliche Anzahl verwandter Rundscheibenentwürfe Breus schließen sich diesen an, so eine Planetenfolge, die Werke der Barmherzigkeit und die Geschichte Josephs. Die auch kulturgeschichtlich inhaltreichen Zeichnungsfolgen zeigen Breu auf der Höhe als Illustrator; sein weiteres malerisches



165. Christoph Amberger: Männliches Bildnis, 1525. Wien, Gemäldegalerie



166. Christoph Amberger: Weibliches Bildnis, 1525. Wien, Gemäldegalerie

Werk fällt dagegen ab. Schöne Scheiben nach Breus Zeichnungen besitzen namentlich das Berliner Kunstgewerbemuseum, das Historische Museum in Dresden, das Bayerische Nationalmuseum und das Museum in Salzburg. Für Kaiser Max zeichnete Breu um 1515 auch 22 Randverzierungen zum Gebetbuch des Kaisers und zwar in dem Exemplar von Besançon. In der Gestaltung von Volksszenen und Genrebildern ist er vortrefflich.

Nach 1516 gerät Breu stärker unter die Einwirkung Burgkmairs und wie dieser so wandelt er seine Formensprache im Sinne des klassischen italienischen Stils. Aber nun läßt Burgkmair den Mitstrebenden weit hinter sich. Denn die breite malerische Auffassung und große plastische Form, die sich Burgkmair nach 1518 aus einem eingeborenen, wahlverwandten Gefühl aneignet, bleibt bei Breu nur eine äußerliche Übernahme. Die Mehrzahl seiner späteren Schöpfungen ist in einem leeren kühlen Klassizismus befangen. Genannt seien Samson 1516, Basel öffentliche Kunstsammlung, die Flügel der kleinen Orgel von St. Anna um 1517, auf die Erfindung der Musik bezüglich, die Flügel der großen Orgel ebendort, Himmelfahrt Christi und Mariä um 1520, auf den ersten Blick bestechend; doch die malerische Breite und der schwungvolle Faltenwurf wie die Gesten sind mehr äußerlich pathetisch, ja theatralisch, als innerlich durchempfunden. Glücklicher sind einige Madonnen (ehemal. Sammlung Kaufmann, signiert 1521, und Wiener Galerie 1522). Gewaltsame Theatralik erfüllt den Ursula-Altar der Dresdener Galerie und die spätesten für Wilhelm IV. von Bayern gemalten Historienbilder: Tod der Lukretia von 1528 in der Münchener Galerie, im Anschluß an Burgkmairs Estherbild, und die Schlacht bei Cannae in Augsburg in Anlehnung an Burgkmaiers Cannaeschlacht.

Von den zahlreichen Holzschnittarbeiten des älteren Breu heben wir nur das Konstanzer Missale von 1504 als Frühwerk und die Chronika der fürnämlichsten Weiber des Boccaccio um 1530 als Spätwerk hervor.

Auch lieferte Breu einige Figuren der von Jost de Negker geschnittenen Landsknechtsfolge, sowie einige Blätter auf Karls V. Einzug in Augsburg und die Belehnung Ferdinands im Jahre 1530 bezüglich. Breu verfaßte eine Chronik über die Zeit von 1512—37, die neuerdings im Druck veröffentlicht worden ist.

Sein Sohn Jörg Breu der Jüngere (1510—1547) setzte die Werkstatt des Vaters fort. Auch er war ein tätiger Buchillustrator und Holzschnittzeichner; u. a. lieferte er Blätter zum Justinus bei Steiner, zum Thukidides und zu Jost de Negkers Landsknechten; besonders aber gab er große, aus acht Blättern zusammengesetzte Bilderbogen heraus, z. B. das venetianische Bankett 1539, die Eroberung von Algier 1541; er malte mehrere Prachthandschriften, wie das Fechtbuch für den Ratsdiener Mair in der Dresdener Bibliothek, das Ehrenbuch der Stadt Augsburg im Münchener Nationalmuseum und das Ehrenbuch der Fugger im Besitz der Familie. Für Wilhelm IV. von Bayern steuerte er zur öfter genannten Historienfolge die Eroberung von Rhodos 1535 (in Schleißheim) bei. Wie sein Vater übte er auch die Wandmalerei, z. B. in des Pfalzgrafen Ottheinrich Schloß Grünau bei Neuburg a. d. Donau, sowie die Zeichnung für die Glasmalerei; Zeugnisse der Art sind in Neuburg und München. Es versteht sich, daß er die Richtung seines Vaters auf den klassischen Manierismus fortgesetzt hat.

Leonhard Beck (1503—1542) ist fast ausschließlich nur in seinen Buchillustrationen noch zu studieren. Das einzige Gemälde des Meisters, ein hl. Georg im Kampf mit dem Drachen in üppiger Waldlandschaft, besitzt die Wiener Galerie; er nähert sich darin dem Stil der Donauschule. Im Dienste des Kaisers Max (1512—18) fertigte er 77 Blatt für den Theuerdanck, 126 Blatt für den Weißkunig, beteiligte sich an dem „Triumphzug" und lieferte als sein bestes Werk die Zeichnungen zur Holzschnittfolge der Heiligen der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian", feierliche Einzelfiguren in Renaissanceräumen, dem Stile Burgkmairs nachgebildet.

Im Fache der Porträtmalerei ragte unter den Meistern der Augsburger Schule Hans Maler zu Schwaz hervor. Er malte zwischen 1520 und 1530 eine Reihe von Bildnissen von Mitgliedern des Hauses Habsburg und von Augsburger Patrizierfamilien, der Welser, Fugger und Rehlinger (Abb. 164). Ähnlich wie Bernhard Strigel, mit dem er um 1520 in Augsburg zusammengetroffen sein muß, liebt er die Gesichter in einem lichten, weißlichen Inkarnat, fast schattenlos, oder nur mit ganz zart hingehauchten hellgrauen, durchsichtigen Tönen modelliert, zu malen. Leuchtende Gewandstoffe mit Gold gehöht, meistens klare blaue Hintergründe erhöhen die saubere, heiter klare Wirkung dieser Malereien. Die Zeichnung ist sicher und feinlinig. Das Halbprofil vorherrschend. Werke: Männliche Bildnisse in Dresden 1519, Wien 1521, in Augsburg beim Fürsten Fugger, in München, in Rom Galerie Corsini 1529, Ferdinand I., Profilbildnis in den Uffizien; Carl V. in Neapel und Wien, Anna von Ungarn in Berlin usw.

Aus der Kunst des Strigel und des Hans Maler zu Schwaz wächst der fruchtbarste Augsburger Porträtist der folgenden Generation, der Hochrenaissance hervor, Christoph Amberger.

Er wird 1530 Meister und stirbt 1562. Doch läßt sich seine Tätigkeit bereits seit 1521 nachweisen. Aus dem Jahre 1525 stammen die beiden stattlichen, ihm wohl mit Recht zugeschriebenen Bildnisse eines vornehmen Mannes und seiner Frau, lebensgroße Figuren, in der Wiener Galerie (Abb. 165, 166). Mit dem Jahre 1530 beginnt die Reihe seiner gesicherten Bildnisse. Ambergers Bildnisse, namentlich die aus den dreißiger Jahren, sind ähnlich denen der vorgenannten beiden Meister in durchsichtig hellen Farben gehalten, zart modelliert, die fortgeschrittene Zeit ist an dem einheitlichen Tone, der die Farben zusammenbindet, erkenntlich. Dieser, teils perlmutterartig schimmernde, silbergraue, teils blonde Ton ist ein Kennzeichen der Ambergerschen Bildnisse. Die Farben sind leicht und flockig aufgetragen, das Haar wirkt wollig und flaumig. An die Stelle des Halbprofils (Carl V. in Berlin 1532) tritt vielfach später eine freiere Vorderansicht, Kniestücke in monumentalerer Haltung im Anschluß an die Bildnismalerei der italienischen Hochrenaissance. Das schlichte schwarze Gewand mit Barett verdrängte die bunte geschlitzte Tracht der Frührenaissance. Zu den besten Arbeiten Ambergers rechnen noch Wilhelm Mörz und Affra Rehm im Augsburger Maximiliansmuseum, 1533, ein jugendlicher Fugger von 1541 im Besitz der Familie, Peutinger und seine Frau Margarethe Welser 1543 im Maximiliansmuseum, der Kosmograph Sebastian Münster in Berlin 1552, Herzog Ludwig von Bayern, Chr. Baumgarten 1543 und mehrere männliche und weibliche Bildnisse in Wien. Von Ambergers Hand besitzt der Augsburger Dom zwei Altäre, der frühere von 1554 stellt die Maria unter einem Renaissancebogen dar mit zwei knienden Engeln und den hl. Ulrich und Affra, der spätere, von 1560, der Hochaltar, zeigt Christus und die törichten Jungfrauen. Die große weichliche Form der Figuren, die korinthische Säulenhalle, die farbigen Marmoreinlagen an den Sockeln und die breite Helldunkelmalerei führen uns bereits in die Epoche des reinen Italianismus.



[illegible]




167. Hans Holbein d. J.: Bürgermeister Meyer von Basel und Frau, 1516. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Hans Holbein der Jüngere

hat sich unter den altdeutschen Malern zur größten Unabhängigkeit von allen historischen und stilistischen Bedingnissen entwickelt. Namentlich hat er in seinen Bildnissen und Naturstudien eine, wenn dies gestattet ist zu sagen, völlig zeitlose Sachlichkeit und Vollendung erreicht. Somit steht sein Lebenswerk im ganzen für sich und abgesondert von den Schulzusammenhängen der oberdeutschen Malerschulen da. Die beste Zeit seines Mannesalters hat er in England verbracht, am Königshofe in London. Das formenstrenge und sachliche Wesen der englischen Nation mußte Holbeins Kunst weiter in der in ihr liegenden Richtung auf Objektivität und Formenklarheit ausbilden.

Die Anfänge Holbeins wurzeln allerdings in der schwäbischen Malerei; der schwäbischen Schule kann man ihn daher mit gewissem Recht in der Gesamtdarstellung anschließen. Sein Vater, der ältere Hans Holbein, war bereits völlig mit dem Renaissancestil vertraut geworden, als sein Sohn, geboren im Jahre 1497, in seine Lehre trat. Die frühesten, in den Jahren 1514 und 1515 entstandenen Bilder des jungen Hans — z. B. Köpfe von Adam und Eva und Madonna mit dem Kinde im Baseler Museum — haben fast jeden Rest von Gotik abgestreift; vollends die Kreuztragung in der Karlsruher Galerie von 1515 ist ein Zeugnis nahezu reiner Frührenaissance; die letztere von einem stark italienischen Schwung der Zeichnung und einem Schmelz der Modellierung, der über des alten Holbeins Sebastiansaltar hinausgeht. Zum Unterschied von dem beinahe um eine Generation älteren Dürer hat also Holbein nicht in mühsamem Ringen sich aus spätgotischer Enge und Beschränktheit zur freieren Form emporarbeiten müssen, sondern er konnte gleich eine fertige Erbschaft antreten. Seine in den nächsten Jahren in Basel, wohin Holbein 1514—1515 übersiedelte, entstandenen religiösen Gemälde — Abendmahl, Ölberg, Geißelung und Händewaschung — wirken teilweise



168. Hans Holbein d. J.: Des Künstlers Frau und Kinder. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

geradezu akademisch in ihrer glatten Malerei. Die Architekturformen und das Helldunkel, das „Sfumato" der schwärzlichen Schatten zeigen ihn vertraut mit der italienischen Manier. Grünewalds Isenheimer Altar hat zwar auch seinen malerischen Sinn damals beflügelt, aber der klassische Grundzug ist doch schon vorherrschend. Seine Randzeichnungen zu dem Handexemplar von Erasmus Lob der Narrheit und die schlecht erhaltene Malerei der Tischplatte für den Baseler Hans Bär im Züricher Landesmuseum — Jagd- und Genrebilder — zeugen von der großen Gestaltungskraft des jugendlichen Künstlers.

Im Jahre 1517 ging Holbein nach Luzern, wo er das Haus des Benedikt von Hertenstein mit Wandgemälden schmückte, von denen nur geringe Reste erhalten sind. Von hier aus machte er einen kurzen Abstecher nach Oberitalien, wo die Ornamentik am Dom in Como und die Malerei des Ferrari und Luini ihn auf der Bahn der Renaissance vorwärtsführten. Die nach der Rückkehr in Basel entstandenen Kirchenbilder — das Triptychon mit der Passion in Basel mit nächtlichen Szenen und Fackellicht und das Abendmahl in der Baseler Kunstsammlung, desgleichen die Flügel mit Anbetung der Hirten und der Könige in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters — tragen deutlich die Spuren dieser Studien. In den Porträts dagegen, dem Bürgermeister Meyer und seiner Frau von 1516 in Basel (Abb. 167) und dem Benedikt von Hertenstein von 1517, verrät sich sogleich der unbefangene, selbständig beobachtende Geist. Wie Dürer so ist auch Holbein durch unablässige Naturstudien fast mehr als durch fremde Vorbilder zu seinem Stil gelangt.



169. Hans Holbein d. J.: Maria mit dem Kinde und die hl. Martin und Ursus, 1522. Solothurn, Museum



170. Hans Holbein d. J.: Mädchenbildnis. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Zwei prachtvolle Denkmale seines freigewordenen Geistes, zugleich die schönsten oberdeutschen Kirchenbilder wenige Jahre vor Ausbruch der Reformation sind die Madonna von Solothurn 1522 (Abb. 169) und die Madonna des Bürgermeisters Meyer von 1525 (Tafel XXXXVII). Beide in der zentralen Anordnung der Figuren an die Bilder der oberitalienischen Heiligenversammlungen angelehnt. Aber durch die Fülle des Charakters Werke aus echtestem deutschen Empfinden. Die liebliche Madonna im Museum zu Solothurn mit den rüstigen Gestalten der hl. Martin und Ursus bildet mit den hl. Georg und Ursula in der Karlsruher Galerie zusammen ein Triptychon.

Größer in der Fassung und inniger im Ausdruck ist noch die Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt. Der Bürgermeister, der Hauptverfechter des alten Glaubens in Basel, ist unter den Mantel der Gottesmutter geflüchtet, Frauen und Kinder mit Inbrunst ihrem Schutz anvertrauend. Außer den gleichzeitigen vier Aposteln Dürers ist eine solche Verbindung von monumentaler Form und tiefer Menschlichkeit des Gehaltes keinem Werk der deutschen Malerei gelungen. Nur wenige Jahre, und die Wärme des Gefühls ist der klassischen Form erlegen. Dieser Epoche gehören auch das herrliche Profilbildnis des Humanisten Bonifazius Amorbach von 1519 in Basel, und die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam an; mit beiden Männern lebte der Künstler in Freundschaft. Ihnen verdankt er wohl auch das meiste seiner klassischen Bildung.

In den Jahren 1526—1528 weilte Holbein in London, wo er durch Empfehlungen des Erasmus in die Familie des Thomas Morus eingeführt wurde. Das Bildnis dieser Familie, eine große Malerei in Wasserfarben, ist zugrunde gegangen; die treffliche Kompositionsskizze dazu bewahrt das Baseler Museum. Damals malte Holbein in London die Bildnisse des Thomas Morus (in London, 1527), des Erzbischofs Warham von Canterbury (ebendort), sowie das Doppelbildnis des Godsalve mit seinem Sohn in der Dresdener Galerie. Nach Basel zurückgekehrt, malte Holbein u. a. das herrliche Bildnis seiner Frau mit den beiden Kindern (Abb. 168) — die Frau hatte er nach London nicht mitgenommen — eine seiner tiefst empfundenen Schöpfungen, wiederum in der reichen Holbeinsammlung des Baseler Museums; diese besitzt auch ein köstliches Mädchenbildnis der gleichen Zeit (Abb. 170).

Tafel XXXVII







171. H. Holbein d. J.: Sir Richard Southwell, 1536. Florenz, Uffizien

Im Jahre 1531 kehrte der Künstler ein zweites Mal, jetzt für dauernd, nach London zurück. Damit beginnt die Glanzzeit Holbeins als Porträtmaler. Zunächst malte er eine Reihe von deutschen Kaufleuten, Mitglieder des Stahlhofes: Georg Gisze 1532 (Berlin), der Dargestellte an seinem Rechentisch im Kontor, ein Wunderwerk in der Malerei des Stofflichen, von Seide, Tuch, Holzgetäfel, Glas und Metall und dabei doch von geschlossener Raumwirkung und Farbenhaltung; der Kölner Wedigh in Wien und Berlin; Dietrich Born von Köln (Windsor), Dirk Tybis aus Duisburg von 1533. Die beiden Glanzstücke aus diesen Jahren sind der Falkonier Heinrichs VIII., Robert Chesemann (Tafel XXXXVIII), im Haag und die Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selva (Abb. 172), eine der Perlen der Londoner Nationalgalerie. Auch hier ist die Wiedergabe des Beiwerks bis ins kleinste hinein, ohne die lebendige Wirkung der vor uns stehenden stolzen Menschlichkeit zu stören, schier unbegreiflich. Diese in monumentaler Ruhe en face dastehenden repräsentativen Gestalten gehören bereits in den Kreis höfischer Porträtmalerei der Renaissance, die von den Höfen von Florenz und Paris (Clouet) aus im weiteren Gang der Dinge eine allgemein europäische Form wurde. Anzufügen sind noch die Bildnisse des Sir Richard Southwall von 1536 in den Uffizien und des Sieur de Morette in Dresden. Seit dem Jahre 1536 im Dienst König Heinrichs VIII. malte Holbein die Königin Jane Seymour (in Wien), den König selbst im Halbprofil in Althorp und ganz von vorn gesehen 1540 (in Rom), auch die ganze Figur in einem untergegangenen, nur in Kopien überlieferten Wandbilde, die Herzogin Anna von Cleve von 1539 im Louvre (von vorn gesehen), die ganze Figur der Prinzessin Christine von Dänemark, auch dieses Bild eine Perle der Nationalgalerie in London 1538, die Königin Katharina Howard 1540, den Prinzen Edward und andere Mitglieder des englischen Hofes. Ebenbürtig beinahe schließen sich diese fürstlichen Gestalten den Figuren des englischen Königshauses in Shakespeares Königsdramen an, wenn man überhaupt das stumme Gebilde der Malerhand mit dem unsere Seele viel mächtiger ergreifenden sprechenden Geschöpf des Dichters vergleichen darf. Die Reihe von Meisterwerken der letzten Jahre Holbeins sei durch folgende Porträts beschlossen: Enface-



172. Hans Holbein d. J.: Die Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selva. London, Nationalgalerie

bild eines jungen Mannes am Schreibtisch in Wien (1541), der bärtige Mann in Berlin 1541, der bärtige Mann mit dem Falken im Haag 1542, der Musiker in Bulstrode Park, das Profilbildnis des Simon George of Quocote im Städelschen Institut in Frankfurt und das Brustbild eines 54jährigen Mannes in Berlin.

Meisterhaft sind Holbeins Bildnisse in der technischen Durchführung. Der Farbenauftrag auf die Holztafel ist gleichmäßig, dünnflüssig, klar, sicher und von einer emailartigen Glätte. Die Fleischtöne, weißlich und blaßrötlich, sind mit zarten graublauen Schatten nur leicht modelliert, perlmutterartig schimmernd. Holbein gibt den Kopf gerne von vorn im vollen Licht. Die Formbezeichnung, ohne starke Modellierung, vermag alleine schon eine genügende Vorstellung von der eigentümlichen Plastik des Schädelbaues zu bieten. Ganz anders als bei Dürer, der bis ans Ende seine ins Halbprofil gerückten Köpfe durch schroffe Gegensätze von Licht und Schatten herausholen muß. Holbeins Bildnisse sind insofern dekorativer als die Dürers, mehr in der Art der Bildnisse Strigels, Ambergers und Cranachs.



173. Hans Holbein d. J.: Earl of Surrey. Farbige Kreidezeichnung. Windsor

Als Maler der Hofgesellschaft mußte er diese gleichmäßige Haltung noch steigern. Er setzt die Köpfe oft auf einheitlichen grünen oder stahlblauen Grund; das dunkle, schwarze, bläulich oder bräunlich schimmernde Seidengewand weiß er in seinem weichen Glanz wunderbar wiederzugeben; klare Inschriften in goldenen Antiquabuchstaben vermehren den strengen monumentalen Charakter. Kühl wie seine Farben ist auch die geistige Stimmung, in die er seine Menschen versetzt. Er scheint nur die sichtbaren Züge, das sachlich Greifbare wiederzugeben. Freier von aller Pose hat kein Porträtmaler seine Modelle geschildert. Ständig beobachtend, ohne viel nach dem tieferen Sinn der Erscheinung zu fragen, saß der Meister vor ihnen; schweigend, mit einem unerhörten Gleichmaß und seltener Ruhe der Seele geht er ihren Linien nach. Eine stumme Größe liegt auf diesen Gesichtern. Ihre Seele verschließen sie uns. Namentlich seine Frauenbildnisse verraten nichts von der Anmut des Geistes und der Zartheit der Empfindung, die ihre Modelle beseelt hat.

Neben dem Hof waren Geschäftsleute und Staatsmänner seine Hauptbesteller. Menschen, die nach außen hin ein stets gleichgültig ruhiges Gesicht zur Schau tragen müssen. Holbein kannte keine Probleme. Er war eines der Genies, die in ihren ersten Werken fertig dastehen und bei denen eine Entwicklung nur in sehr beschränktem Maße wahrzunehmen ist. Ein Fortschreiten zu malerischer Breite und Größe hat eigentlich kaum stattgefunden, auch die letzten Bildnisse sind klar und fest in der Form, das Zeichnerische geht hier noch bei dem Haar, den Augen, dem Pelzwerk ins einzelne hinein — man vergleiche im Gegensatz dazu die gleichzeitigen Niederländer, z. B. Scoreel oder die Kölner wie Barthel Bruyn, von Tizian und anderen Oberitalienern ganz zu schweigen. Noch frischer und unmittelbarer kommt Holbeins scharfes Auge in den Porträtzeichnungen zur Geltung. Sie sind meist in wenigen Kohlezügen mit Farbstift oder Wasserfarben leicht getönt vor dem Leben — hier kann man wirklich sagen: hingeschrieben. Da ist auch den Frauenköpfen vieles von dem zarteren Leben gewahrt (z. B. Elisabeth Parker in Windsor. Abb. 173, 174). Das Museum in Basel



174. Hans Holbein d. J.: Bildnis der M. Souch. Kreidezeichnung. Windsor

und das kgl. Schloß in Windsor besitzen die reichsten Bestände von Holbeinschen Porträtzeichnungen; sie stehen unter allen Schöpfungen der deutschen Kunst mit in der vordersten Reihe. Holbein starb 1543 im Alter von 46 Jahren in London.

Neben der Porträtmalerei, der Holbein seinen Weltruf verdankt, ist seine Tätigkeit auf dem Gebiete der Wandmalerei, der Buchillustration, der Glasgemäldevisierung sowie der kunstgewerblichen Zeichnung nicht zu vergessen. Auch auf diesen Gebieten steht er unter den deutschen Meistern der eigentlichen Renaissance als erster da.

Die Mehrzahl seiner Wandgemälde entstand in der Baseler Zeit. Im Jahre 1517 bemalte er, wie erwähnt, das Hertensteinhaus in Luzern; doch hat sich davon nur einiges in Kopien oder eigenhändigen Entwürfen in Basel erhalten. Die Außenseite wurde mit Darstellungen des römischen Heldensinnes, darunter Mucius Scaevola, Lucretia und Marcus Curtius geschmückt; im Innern erhielten fünf Gemächer Familien-Geschichten und Jagdbilder. Um 1520 zierte Holbein die Fassade des Hauses zum Tanz in Basel; der altertümlich unregelmäßig mit Spitzbogenfenstern durchbrochenen Front warf er ein architektonisches Gewand über. Ein Gerüst von Säulen, Pilastern, Galerien und Balkonen, perspektivisch dargestellt, die Gewölbe in Untersicht und mit festlicher Gesellschaft erfüllt; der Fries der tanzenden Bauern dazu ist eine seiner reizendsten Erfindungen. Die Figur des aus der Wand heraussprengenden Horatius Cocles, vom Gesimse teilweise überschnitten, weist auf das Vorbild der oberitalienischen Perspektiven hin und leitet eine Reihe illusionistischer Kunststücke ein, deren berühmtestes Tobias Stimmers Reiter am Hause zum Ritter in Schaffhausen war. In den Jahren 1521—1522 schmückte Holbein den Rathaussaal in Basel mit Beispielen antiken Gerechtigkeitssinnes: König Sapor und Valerian, Tod des Charondas, Blendung des Zaleukos; Curius Dentatus weist die Gesandten der Samniter zurück. Die Durchführung der räumlichen Wirkung, meist mit Hilfe italienischer Architekturglieder, erscheint in diesen Kompositionen, da es sich doch um Wandgemälde handelt, häufig zu gewaltsam. Während des zweiten Baseler Aufenthaltes 1530 traten zu den vorgenannten Wandgemälden hinzu: König Rehabeam droht den Ältesten, Daniel verflucht König Saul. Den Forderungen der Wand wird der Meister in den späteren Arbeiten mehr gerecht, indem er die Szenen frieshaft komponiert. Für den Festsaal des Londoner Stahlhofes malte er die Triumphzüge des Reichtums und der Armut; auch eine Zeichnung des Berliner Kabinetts stellt einen Entwurf für den Stahlhof dar. Das Wandgemälde des Privy Chamber im Schloß Whitehall, Heinrich VII. und Elisabeth von York, Heinrich VIII. und Jane Seymour — zu dem sich der Karton der linken Hälfte im Besitz des Herzogs von Devonshire erhalten hat — schließt sich in der monumentalen Haltung den schon genannten Ganzfigurenbildern an. Eine ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte Holbein während seiner Baseler Zeit als Zeichner von Glasgemäldeentwürfen; darunter sind einige seiner großartigsten Schöpfungen; auch sie sind fast sämtlich in der Baseler Sammlung. Zunächst eine Reihe prächtiger Entwürfe in sorgfältiger Tuschmalerei für kleine Kirchenscheiben: die Madonna und weibliche Heilige in schwerfallenden Gewändern mit reicher


ROBERTVS CHESEMAN . ETATES.SVÆ XLVIII
ANNO DM M D XXXIII



Frührenaissanceeinfassung, die Passion, hervorragend in der Komposition und der Erzählung unter Beschränkung auf das Wesentlichste — lehrreich für den monumentalen Geist der Renaissance im Vergleich mit Dürers Passionszyklen —; es folgen eine Anzahl schwungvoller Wappenscheiben mit Landsknechten in Federhüten und geschlitzten Wämsern oder Fabeltieren als Wappenhalter. Die Renaissanceumrahmung und Raumvertiefung wird durch Holbeins Vorbild seit den dreißiger Jahren in der Schweizer Wappenscheibe allgemein verbreitet. Daß die geschlossene, kraftvoll gedrängte Fassung der spätgotischen Schweizer Glasmalerei Urwüchsigeres und Stilgemäßeres in ihren Wappenscheiben geschaffen hat, ist aber nicht zu leugnen. Mit Holbein beginnt die oben berührte fruchtbare Blütezeit der Schweizer Renaissancekabinettscheibe, die in den Züricher Glasmalern Bluntschli und Carl von Egeri ihre besten Vertreter hat.



175. Ambrosius Holbein: Bildnis des Malers Hans Herbster, 1516. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Holbein lieferte ferner eine nicht geringe Anzahl von Entwürfen für kunstgewerbliche Arbeiten anderer Art, so Becher und Pokale für Goldschmiede, von wundervoll klaren und doch schwellenden Umrissen, Entwürfe für Schmuck, für Dolchscheiden usw., mit köstlichen figürlichen Darstellungen oder feinen Akanthus- und Arabeskenornamenten verziert. Neben der lombardischen Ornamentik hat in England die französisch-flandrische Einfluß auf ihn gewonnen, was z. B. der mit dorisch-jonischen Doppelsäulen und Hermen versehene, mit Rankenwerk über und über verzierte Kaminentwurf für Heinrich VIII. beweist. Den prächtigen Riß für eine Uhr erhielt der englische König nach des Künstlers Tode zum Geschenk. Als Arbeiten für den Holzschnitt haben Holbeins Totentanz, das Totentanzalphabet und die Holzschnitte zum Alten Testament den größten Ruhm erlangt. Auch in diesen kleinen Bildern ist die Fähigkeit Holbeins, mit den wenigsten Strichen den Gehalt des Gegenstandes zu erschöpfen, zu bewundern. Einige Buchtitel für den Holzschnitt zeichnete er im Auftrag von Baseler Verlegern. Von seinen Naturstudien heben wir das Segelschiff, das Schaf und die Fledermaus hervor. Große Verdienste um die Würdigung des Lebenswerkes Hans Holbeins hat sich in letzter Zeit Paul Ganz in Basel erworben. Von Holbeins älterem Bruder Ambrosius, der mit ihm zugleich um 1515 nach Basel kam, ist in Abb. 175 eines seiner seltenen, durch klare leuchtende Färbung ausgezeichneten Bildnisse wiedergeben. Sie sind meist in der Baseler Sammlung.



176. Albrecht Altdorfer: Geburt Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Altdorfer und die Donauschule.

Die bayerischen Herzogtümer, die Landschaften an der Donau und ihren Nebenflüssen Isar, Inn und Salzach, entwickelten in dem ersten Drittel des 16. Jhhs. eine besondere, in sich geschlossene Malweise, die aus bodenständigen Kräften entsprungen, in ihrem Grundgefühl der oberrheinischen Malerei der Zeit gleicht. Wie diese, so ist auch die bayerische Malerei von einem urwüchsigen, malerisch dekorativen Empfinden beseelt, in dem die Triebe der heimischen Spätgotik nachwirkend lebendig sind, während das klassische, auf klare Form und Plastik gerichtete Streben der Renaissance demgegenüber viel langsamer und später als in Nürnberg und Augsburg aufkommen kann. Die Donaustädte Regensburg, Ingolstadt

und Passau sind Sitze von Meistern dieser Stilrichtung gewesen. Die bayerischen Herzogssitze München und Landshut treten hinzu; nur ist hier frühzeitiger durch die Herzöge selbst dem klassischen italienischen Geschmack Eingang verschafft worden.

Albrecht Altdorfer in Regensburg und Wolf Huber in Passau sind die Häupter dieser Künstlergruppe, der weiter angehören Michael Ostendorfer, Hans Wertinger und Georg Leinberger, Ludwig Refinger, Melchior Feselen und Hans und Wolfgang Mielich. Über die bayerischen Grenzen nach Salzburg, Tirol und Österreich dehnte sich das Wirkungsgebiet dieses „Donaustiles" aus; der oben genannte Tiroler Marx Reichlich weist verwandte Züge auf. In der Holzschnitzerei Oberbayerns, so in den Schnitzereien des Landshuter Bildhauers Hans Leinberger, betätigt sich ein ganz ähnliches Nachleben des malerisch-dekorativen spätgotischen Gefühls. Krause Linien, strichelnde hüpfende Lichter, malerische Landschaftsgründe und Wolkenbildungen, ein besonderes Gefallen an dichten, ins einzelne durchgeführten Laubmassen sind allgemeine Züge der Bilder und graphischen Blätter dieser Meister. Trotz der Nähe zu Oberitalien wird die Renaissanceornamentik in den Donaulandschaften länger als sonst in Oberdeutschland mit spätgotischen Gliederungen durchsetzt, mit ihnen zu wunderlich-phantastischen Bildungen vermischt, die in den Architekturen der Bilder Altdorfers, Hubers usw., ebenso in einzelnen Bauten Regensburgs, Freisings und Landshuts auffallen. Wie bei den Schweizern empfindet man auch bei den Donaumeistern das urwüchsig Deutsche unmittelbar. Nicht nur die heimischen Landschaftshintergründe geben Altdorfers und Hubers Arbeiten dieses Gepräge, überhaupt die trauliche innige Stimmung, etwas Verlorenes und Unfestes in der Komposition, die lockere lose Form, die Unterordnung der Figuren unter das Ganze, die Kleinheit der Figuren im Verhältnis zu Bäumen, Bauten und zur Luft. Selbst die heiligen Vorgänge werden oft zu reinen Landschaftsbildern. Das beschränkte Format der meisten Bilder und eine gewisse, an die feine Pinselzeichnung der Miniaturmalerei anschließende strichelnde Malweise verstärken den Eindruck des Kleinen, Zierlichen und Innigen. Licht, Luft und Landschaft malen diese Meister mit immer neuer Entdeckerfreude. Ganz besonders groß ist die Zahl von Zeichnungen, die vor der Natur entstanden. Hubers Federskizzen sind von einem fast modern anmutenden



177. Albrecht Altdorfer: Landschaft. München, Pinakothek



178. Albrecht Altdorfer: Alexanderschlacht, 1529. Ausschnitt, Oberteil. München, Pinakothek

Gefühl belebt. Den tausendfach wechselnden Umrissen von Laub- und Nadelbäumen, von Berg- und Hügelketten, von Bächen und Wasserfällen, Wegen und Zäunen folgt die unruhig rastlose Hand des Meisters, alle Formen einem ornamentalen Zug unterwerfend. Das freie Raumgefühl kennzeichnet den Meister des 16. Jhh.

Die Figurenzeichnung der Donaumeister ist nur im Zusammenhang mit dem dekorativen Grundzug ihres Wesens zu betrachten. Schwankend und weich, oft knochenlos sind die Figürchen, die Körper unter faltenreichen Gewändern versteckt. Der Glanz der Farben, vornehmlich das gelblichgrüne Laub, der tiefblaue, von weißen und gelben Lichtern oft zauberhaft erhellte Himmel machen natürlich erst die ganze Schönheit aus.



179. Wolf Huber: Flucht nach Ägypten, um 1520. Berlin, Lipperheidesche Kostümbibliothek

Doch im Verlaufe der zwanziger Jahre tritt auch in den Donaulandschaften, vorzüglich durch den Einfluß Augsburgs, durch Burgkmair wie es scheint, eine Umwandlung zum Klassisch-Strengen ein. Altdorfers Bilder der späteren Zeit, z. B. die Schlacht bei Arbela, den Sieg Alexanders über Darius in Tausenden von Figuren darstellend, von 1529, in der Münchner Pinakothek, sowie seine späteren, an die Nürnberger Kleinmeister erinnernden Stiche nach 1520, ferner Wolf Hubers Kreuzesallegorie in der Wiener Galerie leiten diese Wendung ein; die Schlachtenbilder aus der römischen Geschichte, die Melchior Feselen (1529 und 1533) und vollends Ludwig Refinger 1540 für Herzog Wilhelm IV. von Bayern malten, bekunden den vollzogenen Umschwung zum klarräumigen und plastischen Stil. Freilich behauptet sich das malerisch-farbenbunte und lichtfrohe Element der bayerischen Schule auch jetzt noch. In den Bildnissen der Donauschule, vor allem die Herzöge Bayerns und geistlichen Landesfürsten darstellend, zeigen die Tracht, die Ornamentik und die weite Landschaft des Hintergrundes frühzeitig eine Neigung zur klassischen Auffassung. Feselen und Wertinger sind die Hauptporträtisten der Gruppe.

Die Bildnisse Wolfgang und Hans Mielichs und Hans Schöpfers in München setzen unter Einwirkung Barthel Behams aus Nürnberg den klassischen Stil völlig durch. Die Werk-



180. Wolf Huber: Federzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett

statt der Breu in Augsburg wurde nun zu Wand- und Glasmalereien in den bayerischen Herzogsschlössern in Landshut und Neuburg herangezogen. Der altbajuvarische Kunstgeist, der in den Donaumeistern aufgeflackert war, ist um 1530—1540 erloschen.

Albrecht Altdorfer, geboren um 1484, erwirbt im Jahre 1505 das Bürgerrecht in Regensburg und wirkte hier bis 1538, dem Jahre seines Todes. Als Mitglied des Rates und städtischer Baumeister nahm er an den Angelegenheiten der Stadt Anteil, so an der Austreibung der Juden und der Aufrichtung der Wallfahrtskirche zur Schönen Maria an Stelle der zerstörten Synagoge. Seine Bilder, vornehmlich die der Frühzeit, sind von kleinerem Format; der Zusammenhang seiner Malerei mit der Kunst des Regensburger Buchmalers Furtmeyr ist wahrscheinlich. Die früheren Werke — um 1507—1518 — sind in einem gelblichen bläßlichen Ton gehalten; später wird Altdorfer bunter, härter und plastischer. Ein Lieblingsthema ist die hl. Familie: Geburt Christi in einer Ruine (Berlin; Abb. 176), Flucht nach Ägypten 1510, ebendort, Geburt Christi in Wien, Geburt Mariens mit dem Engelkranz in einer gotischen Kirche in Augsburg. Nächtlich verdüsterter Himmel, Ruinengebäude von ungewiß krausen Formen, geheimnisvoller Lichtschein erzeugen zuweilen eine wunderbar weihnächtliche Stimmung. Auch den Passionsszenen gibt der Künstler durch freie Komposition, durch Landschaft und Beleuchtung neuen Ausdruck: man betrachte die einsam über einem Hügel emporragenden drei Kreuze mit den trauernd fortgehenden Frauen (Berlin), die von Wurzel- und Flechtwerk umsponnene Felsengrotte mit der trauernden Magdalena auf der Rückseite des Münchener Madonnenbildes, dessen Vorderseite die von musizierenden Engeln umgebene Madonna in farbigen Lichtkreisen über einer Landschaft schwebend vorstellt. Das vollendetste an deutscher Landschaftsmalerei der Zeit bieten die Hintergründe der Legende des hl. Quirin um 1520, die in Nürnberg, Siena und Augsburg zerstreut ist. Schilf- und weidenumsäumte Flußufer, besonnte Berge mit weißschimmernden Burghäusern im Hintergrunde, weiße Wölkchen am blauen Himmel schwebend, das Ganze die lachende Heiterkeit der Donaulandschaft spiegelnd. Der hl. Georg und die Landschaft in der Münchner Pinakothek atmen deutschen Waldesduft (Abb. 177). Eine Reise durch das Donautal im Jahre 1511 hat das Landschaftsgefühl des Meisters mächtig erweckt. Mehrere Zeichnungen von Donaulandschaften und Baumstudien geben davon Zeugnis. Der krausbelebte Strich herrscht in den Zeichnungen wie in den Holzschnitten der Zeit. Weißgehöhte Zeichnungen auf farbigem Papier sind häufig. Das Figürliche ist mit weichen zügigen Strichen leicht ornamentalisiert gegeben. Christophorus, wilder Mann, Liebespaar im Ährenfelde, Landsknecht 1512 u. a. Die gleichzeitigen Holzschnitte sind ebenfalls durch strichelnde Schraffur, lockeren Strich, durch Ruinen, dichte Laubmassen, Ast-, Moos- und Flechtwerk gekennzeichnet. St. Georg im Kampf mit dem Drachen, Parisurteil, Enthauptung des Täufers 1512, Liebespaar usw., auch einzelnes von Dürers Ehrenpforte für Kaiser Max 1515. Im Kupferstich ist die Lichtbehandlung im malerischen Sinne durchgebildet. Madonna mit der Sternenkrone 1504, Fortuna 1511, Landsknechte usw. Doch zeigt sich in dieser Gattung der Renaissanceeinfluß am frühesten; italienische Niellen dienen als Vorlagen bei mythologischen und klassischen Kompositionen.

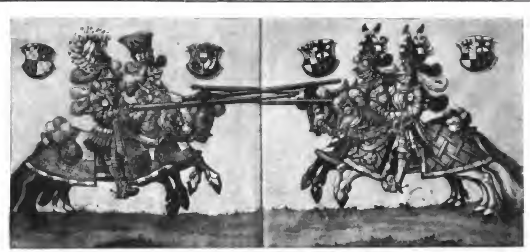
Gegen Ende der zwanziger Jahre gibt Altdorfer der klassischen Zeitströmung stärker nach. Der Hochaltar von St. Florian 1518, die Quirinuslegende, Susanna im Bade mit phantastischen Renaissansegebäuden in München, die Schlacht bei Arbela von 1529 ebendort und eine Allegorie der Hoffart in Berlin seien als Tafelbilder der Epoche genannt (Abb. 178). Unter den Holzschnitten ragen die hl. Familie neben dem Brunnen, und die schöne Madonna, mit mehreren Platten gedruckt, durch Klarheit der Striche hervor. Am ausgeprägtesten erscheint der klassische Stil in den späteren Stichen, die kleine antike, mythologische und allegorische Gestalten und Vorgänge, Ornamentfüllungen und vorzüglich schöne Goldschmiedegefäße, Buckelbecher und -pokale sowie Kapitelle darstellen; sie sind den Stichen der Behams und des Pencz verwandt.

Wolf Huber, geboren in Feldkirch in Voralberg um 1490, von 1510—1545 in Passau tätig, seit 1517 als bischöflicher Hofmaler, wurde von Altdorfer angeregt, wie seine schon erwähnten Landschaftszeichnungen und einige Bilder, z. B. der Abschied Christi von den Frauen aus der Sammlung Kaufmann und die Flucht nach Ägypten in der Lipperheide-Sammlung in Berlin dartun (Abb. 179). Daneben tritt in seinen Bildern stärker der Einfluß der Tiroler Schule, der Richtung des Pacher in dem plastisch-räumlichen Zuge hervor. Seine Reisen führten ihn, wie die Skizzen beweisen, tief in das österreichische Alpenvorland hinein. (Zeichnungen vom Mondsee, Traunkirchen mit dem Traunstein 1519, Donaustrudel bei Grein 1531 usw., Abb. 180, 181.) Die späteren Werke Hubers in der Wiener Galerie, die Kreuzaufrichtung und die Kreuzesallegorie sind bereits stark von dem italienisierenden Stil durchsetzt, der um 1530 das Gesicht der Donaumalerei änderte. Die energischen malerischen Kräfte in Huber leben sich hier zwar noch in einer fleckig-weichlichen, fast barocken Helldunkelmodellierung aus. Dabei wird aber, wie auch in seinen seltenen Holzschnitten, deutlich, daß die malerische Richtung der Donaukünstler ähnlich wie die der Schweizer im Dekorativen verlaufen mußte; bei Huber ist sie schließlich zur Manier ausgeartet. Huber starb im Jahre 1553.



181. Wolf Huber: Federzeichnung. Göttingen, Kupferstichkabinett

Michael Ostendorfer, von 1519 bis 1559 in Regensburg tätig, ist ein unmittelbarer Schüler Altdorfers. Er sucht dessen malerische Lichtbehandlung nachzuahmen, ohne sich zu einem eigenen Stil erheben zu können. Arbeiten Ostendorfers, meist 𝔐 signiert, befinden sich in den Galerien von München (Gottvater in der Glorie, Schweißtuch der Veronika) und Schleißheim (Bildnis des Herzogs Albrechts V. von Bayern) und in der Sammlung des Historischen Vereins in Regensburg. Hier wird namentlich das Hauptwerk seiner letzten Lebensjahre bewahrt, der Hochaltar aus der Pfarrkirche in Regensburg (1553—1555), die Aussendung der Apostel im Mittelbilde und Szenen aus der Geschichte der Sakramente und der Heilsgeschichte auf den Flügeln vorstellend. Die flackernden Lichter und fleckigen Schatten, das Pathos und die weichliche Formengebung führen stärker noch als Hubers spätere Bilder die Auflösung des Donaustils in einen haltlosen barocken Manierismus vor. Auch in den Holzschnitten nach Ostendorfers Zeichnungen (z. B. der figurenreiche Bittgang zur Abwendung der Pest) herrscht die Richtung Altdorfers. Das von



182. Michael Ostendorfer: Turnier aus dem Turnierbuch Herzogs Wilhelm von Bayern. München, Staatsbibliothek

Ostendorfer mit Turnierdarstellungen geschmückte Turnierbuch des Herzogs Wilhelm von Bayern in der Münchner Staatsbibliothek mag als ein schönes Beispiel der in der bayerischen Renaissance besonders beliebten Gattung der Miniaturmalerei in Wasserfarben angeführt werden (Abb. 182).

Hans Wertinger, genannt Schwabmaler, war von 1491 bis 1533 als Hofmaler in Landshut tätig. In erster Linie hat er Porträts von den Herzögen und geistlichen Fürsten der bayerischen Lande gemalt, so Ludwig X. von Landshut (1516), die Bildnisse der Pfalzgrafen, den Administrator von Regensburg, Johann III., und den von Passau, Ernst von Bayern 1518, Herzog Wilhelm IV. und seine Gemahlin Maria Jakoba von 1526, den Fürstbischof Philipp von Freising 1524 und andere Potentaten, die in der Pinakothek, im Nationalmuseum, in den Galerien von Schleißheim und Burghausen bewahrt werden. Die Dargestellten sind meist in Dreiviertelwendung mit aufgestützten Armen vor weiter Landschaft abgebildet; vergoldete



183. Melchior Feselen: Belagerung Roms, 1529. München, Pinakothek

Renaissancefestons zieren den oberen Rahmen. Ein Triptychon von Wertingers Hand aus dem Jahre 1526 birgt das Ferdinandeum in Innsbruck. Eigentümlicher kommt sein dekorativer, dem Altdorfer verwandter Stil in seinen Glasgemälden zur Geltung, die das Beste der oberbayerischen Glasmalerei dieser Zeit darstellen. Figürliche Kompositionen und Bildnisse seiner Werkstatt besitzen die Kirchen in St. Koloman bei Tengling (Bezirksamt Laufen) mit dem Stifter Pfäffinger, Erbmarschall von Niederbayern 1503, die St. Annakirche in Neu-Ötting mit Degenhart Pfäffinger um 1510, das Berliner Kunstgewerbemuseum vier Scheiben aus St. Andreas in Freising von 1515 (Abb. 184) und das Nationalmuseum in München einen Zyklus aus der Kirche zu Minning von 1524. In Landshut wirkte bis 1520 auch Georg Leinberger, oder Lemberger, der seit 1522 in Leipzig lebte. Zwei Flügel von 1520 mit Heiligen in der Münchner Pinakothek sind von seiner Hand, im Leipziger Museum eine figurenreiche Kreuzigung, die noch ganz die Donauweise zeigt.

Melchior Feselen arbeitete in Ingolstadt nachweisbar von 1522—1533. Er ging von der Kunst Schäufeleins aus, geriet aber bald unter den Einfluß der Altdorferschen Richtung. Mit Altdorfer und Ostendorfer wandte auch er sich um 1530 dem Klassizismus zu, ohne doch das malerische Grundgefühl ebenso wie die beiden andern völlig zu verleugnen. Hauptwerke, sämtlich bezeichnet „M F" und datiert: Anbetung der hl. drei Könige 1522 Germanisches Museum, Himmelfahrt der Maria Magdalena 1523 im Historischen Verein in Regensburg, Geburt Christi 1524, Katharinenberg bei Ingolstadt; Anbetung der Könige 1531 Nürnberg, und die beiden Bilder aus der Historienfolge für Wilhelm IV. von Bayern in der Münchner Pinakothek: Belagerung Roms durch Porsenna 1529 (Abb. 183) und Alesias durch Caesar 1533. Ihm werden auch eine Reihe von Bildnissen zugeschrieben, wie das Porträt des Hans Schönitz mit der Landschaft von Passau 1533. In Neuburg beteiligte er sich an den Wandgemälden im Dienste des Pfalzgrafen.



184. Hans Wertinger von Landshut: Bischof Philipp von Freising. Glasgemälde, 1515. Berlin, Kunstgewerbemuseum

Ludwig Refinger, in München und Landshut im Dienst des herzoglichen Hofes um 1540 tätig, steht schon ganz auf dem Boden des Klassizismus in der Art des Barthel Beham; von den Schlachtenbildern für Wilhelm IV. rühren drei von seiner Hand her, davon zwei in Stockholm von 1538 und der Opfertod des Marcus Curtius von 1540 in der Münchner Pinakothek. Refinger war ausgebildet bei Wolfgang Mielich, dann bei Barthel Beham, dessen Witwe er heiratete; er starb 1548 oder 1549.

Hans Mielich, oder Muelich, in München 1516 geboren und 1573 gestorben, Schüler seines 1542 verstorbenen Vaters Wolfgang Mielich, schließt sich zunächst der Donauschule, dem Altdorfer und Ostendorfer an. Namentlich in seinen Miniaturen, unter denen die zu den Psalmen Orlando di Lassos in der Münchner Staatsbibliothek hervorragen, doch auch in den Tafelbildern, wie der Kreuzigung im Prado von 1539. Um 1540 gerät er in den Bann der Italiener, wie es scheint durch eine Reise nach Italien, wo er Michelangelos Jüngstes Gericht kopierte, das er für eine Votivtafel des Oswald von Eck im Nationalmuseum verwendet. Der Hauptaltar der Frauenkirche in Ingolstadt mit der Verherrlichung Mariä im Mittelbild und szenenreichen Flügelmalereien ist ein beredtes Zeugnis des Akademismus. Mielich malte hauptsächlich Bildnisse vom bayerischen Hof und Münchner Bürger. Beispiele bieten die Pinakothek: Patrizier Liegsalz 1540, Frauenbildnis 1542; das Nationalmuseum: junge Frau mit Kind 1552, Totenbildnis Wilhelms IV. 1550; die Galerien in Schleißheim und Wien.



185. Lucas Cranach d. Ä.: Martyrium der hl. Katharina, 1506. Dresden, Gemäldegalerie

Lucas Cranach,

den wir als letzten der deutschen Frührenaissancemaler betrachten, hat neben Dürer und Holbein den größten Ruhm erlangt. Sein Ruf hat, wie der Dürers und Holbeins, die nachfolgenden Jahrhunderte überdauert — sogar unter den steingehauenen Malerköpfen an Friedrichs des Großen Bildergalerie in Sanssouci, die um die Mitte des 18. Jhhs., also im Zeitpunkt der größten Geringschätzung der „altfränkischen, gotischen" Malerei erbaut wurde, erscheint unser Meister unter den Heroen der Malerei von Apelles bis Rubens. Auch im Auslande ist Cranach außer Dürer und Holbein der geschätzteste Name. Die ungemeine Fruchtbarkeit des Meisters, aus dessen Werkstatt sicher mehr Bilder als aus jeder anderen Deutschlands hervorgegangen, seine Freundschaft mit Luther und den sächsischen Kurfürsten, seine wichtige Stellung in den Reformationskämpfen als Bürgermeister Wittenbergs und künstlerischer Dolmetsch der lutherischen Ideen haben seine menschliche Persönlichkeit geradezu tiefer als selbst die der beiden großen Zeitgenossen dem Bewußtsein der Welt eingeprägt. Als Charakter steht die ehrwürdige Gestalt Lucas Cranachs fest umrissen vor den Augen seines Volkes, klarer als irgend ein anderer zeitgenössischer Künstler. Aus Luthers Tisch-

reden lernen wir den trefflichen Bürger und Familienvater kennen. Leid und Freud teilen die nachbarlich wohnenden und durch Gevatterschaft verknüpften großen Männer miteinander. Der beim Tod seines Sohnes Hans Lucas kummervoll gebeugte Vater wird durch Luthers Trost aufgerichtet. Mit seinen Fürsten Friedrich dem Weisen, Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Großmütigen ist ihr Hofmaler freundschaftlich verbunden. Als Kaiser Karl V. im Schmalkaldischen Kriege vor Wittenberg zieht, begibt sich der alte Cranach in des Kaisers Lager, um für seinen Herrn Johann Friedrich beim Kaiser, den er vor 40 Jahren in Mecheln porträtiert, Fürbitte zu leisten. Der gefangene Kurfürst ließ im Jahre 1550 den Meister nach Augsburg nachkommen, wo er die Gefangenschaft seines Herrn teilte. Auch während dieser Zeit war Cranach unablässig tätig, den Kurfürsten, den Kaiser und selbst den Tizian porträtierend. Zwei Jahre später kehrten beide zurück, und es ist ein rührendes Bild deutscher Fürsten- und Dienertreue, das uns Ranke entwirft: die beiden greisen Freunde im Wagen nebeneinander durch das frohlockende Land zurückkehrend. In Weimar nahe seinem Herrn verbrachte Cranach in dem noch erhaltenen Haus am Markt seine letzten Tage; die Kreuzigung in der Stadtkirche dort, den weißbärtigen Meister zusammen mit Luther neben dem Erlöser zeigend und Johann Friedrich und das herzogliche Haus auf den Flügeln ist das letzte Bekenntnis seiner Treue in der Freundschaft und im Glauben (Abb. 196). Im Jahre 1553, über 80 Jahre alt, starb Cranach.



186. Lucas Cranach d. Ä. Ausschnitt aus dem Sündenfall. Wien, Galerie

Weit schwieriger ist es, der künstlerischen Persönlichkeit Cranachs gerecht zu werden. Erst als 32jähriger Meister taucht er auf, im Jahre 1503, da ihn Friedrich der Weise als Hofmaler nach Wittenberg beruft. Die wenigen Bilder aus diesen Jahren zeigen uns einen



187. Lucas Cranach: Ein sächsischer Prinz. Holzschnitt, 1506

wesentlich anderen Meister, als der uns aus der Unzahl seiner späteren Werke vom zweiten Jahrzehnt des 16. Jhhs. ab entgegentritt. In Kronach in Franken geboren, hat er offenbar in der Nähe Dürers und später in der Donaugegend die Malerei erlernt; die 1503 entstandene Kreuzigung Christi in München und die aus dem folgenden Jahre stammende hl. Familie mit den Engeln aus der Sammlung Fiedler im Berliner Museum bestätigen das ohne weiteres. Die malerische Wolkenbildung des ersteren und die Landschaft des zweiten Bildes mit der schimmernd zittrigen Lichtbehandlung erinnern an Altdorfer. Der prächtige Altar der Dresdener Galerie mit dem Martyrium der hl. Katharina und Heiligen auf den Flügeln von 1506 ist auch noch von einem lebhaften malerischen Temperament belebt (Abb. 185). In den nächsten Jahren zeigt sich eine leichte Wendung zu glatterer und rundlicher Form — sei es unter dem Einfluß des Italieners Jacopo de Barbari, der von Nürnberg nach Wittenberg berufen hier als Hofmaler Friedrichs des Weisen arbeitete, sei es unter Einwirkung einer Reise nach den Niederlanden im Jahre 1508, die Cranach im Auftrage des Kurfürsten unternahm, bei welcher Gelegenheit er, wie gesagt, den jungen Karl V. in Mecheln porträtierte. Der Sippenaltar aus Torgau von 1508 im Städelschen Institut verrät zuerst eine leise Wandlung. Indessen bezeugen doch die kräftig belebte Formengebung, die individualisierende Behandlung der Köpfe und die feurige Färbung ein eigenwillig starkes Gefühl. Die 1509 gemalte Venus mit dem Amor in der Eremitage ist schon im Sinne der klassischen Schönheit gemalt, in glatten Formen und zartverschmolzenen Tönen.

Zu den Bildern des Meisters aus den ersten Jahren des Wittenberger Aufenthaltes treten ergänzend eine Anzahl Holzschnitte. Auch sie sind von einem markigen Strich, durch kräftig krausen Baumschlag und eine bewegte tonige Haltung der Flächen, durch die locker strichelnde Schraffur und vereinzelte tiefe Schwärzen gekennzeichnet. Dürer, und zwar die Blätter seiner Sturm- und Drangzeit, die Apokalypse und Große Passion, haben zweifellos den Ausgangspunkt für Cranachs Holzschnittkunst gegeben. Indessen löst der Meister die gedrängte Form Dürers wieder ins Krause und schnörkelhaft Dekorative auf, in der Grundstimmung dem Altdorfer ähnlich, doch kräftiger, zügiger und bedeutender als dieser. Die Mehrzahl der Blätter — Passion 1506, Versuchung des hl. Antonius, hl. Georg, Christo-

phorus, Venus und Amor, ein sächsischer Prinz zu Pferde (Abb. 187), Ritter und Dame zur Jagd reitend, Georg zu Pferde, Sündenfall, Flucht nach Ägypten, Turnierdarstellungen — entstanden zwischen 1506 und 1509. Innerhalb dieser Gruppe läßt sich eine Wandlung vom nervig Krausen zum Klargeglätteten feststellen. Einzelne Blätter sind mit zwei Farbenplatten gedruckt, selbst mit silbergehöhten Lichtern auf farbig gegrundetes Papier; sie geben den Burgkmairschen und Wechtlinschen Farbendrucken nichts nach. Hervorragend schön ist der um 1515 entstandene Schnitt, Friedrich der Weise die Madonna anbetend. In dieser Frühzeit und später noch vereinzelt fertigte Cranach auch eine beschränkte Anzahl Radierungen an.



188. Lucas Cranach d. A.: Hl. Margaretha. Federzeichnung 1513. Dessau, Behördenbibliothek

Die Holzschnitte und einzelne Bilder der ersten Wittenberger Jahre tragen die Bezeichnung L. C. oder L. V. C. Seit der Ernennung zum kurfürstlichen Hofmaler gibt er den Holzschnitten noch das kursächsische Wappen; die Bilder tragen seit der Verleihung von Wappen und Adel durch den Kurfürsten seit 1508 meistens das weltbekannt gewordene Zeichen der geflügelten Schlange mit dem Ring im Maul.

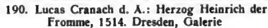
In den Malereien und graphischen Arbeiten der Frühzeit — eigentlich muß es heißen der Reifezeit, da der Meister damals im Alter zwischen 30 und 40 stand — ist vor allem die urwüchsige Empfindung für die Landschaft auffallend; gerade sie verbindet Cranachs Frühkunst eng mit der Donauschule. Ohne unmittelbare Ausschnitte aus der heimischen Landschaft zu geben, hat doch Cranach sein Gefühl mit den Formen der deutschen Natur so stark durchtränkt. Das dürre Geäst ruinenhafter Baumstämme, das sammethaft Wollige ferner Laubwälder, der tiefe Ton und das struppig Stachliche der Kiefern- und Tannenhölzer, Stein, Fels- und Wurzelwerk, Kräuter und Gräser — alles atmet in Cranachs Landschaftsfernen frisch und lebendig! Diese Seite seiner Kunst behauptet ihre Stärke durch sein ganzes späteres Werk hindurch. Mit der wachsenden Hinneigung zur klassischen Form nach 1515 nimmt er natürlich auch südliche, rundlich glatte Baumformen, zitronen- und lorbeerartige Bäume mit gleichmäßig ovalen Blättern auf, aber die Grundstimmung seiner Landschaftsvorder- und Hintergründe durchzieht doch immer wieder ein bestimmter heimatlicher Zug. Ein Meister auch in der Darstellung des heimischen Tierlebens, von Hirschen, Säuen, Füchsen



189. Lucas Cranach d. Ä.: Verlobung der hl. Katharina, 1516. Jetzt im Schloß in Dessau

und Feldgeflügel — um nur seine Skizzen, wie die 8 Zeichnungen im Münchener Exemplar des Gebetbuches des Kaisers Max zu nennen — hat er seine Wald- und Wiesengründe häufig noch durch eingestreutes Getier und Federvolk belebt. So sind z. B. seine großen späteren Jagdbilder, der Kurfürst von Sachsen und seine hohen Freunde an den Ufern der Elbe bei Wittenberg und Torgau jagend, in der Wiener Galerie, trotz vieler Unbeholfenheiten entzückend durch diese moosiggrünen Kiefern- und Tannenwälder mit eingesprengten geblichgrünen Wiesenflächen; sie haben wirklich etwas von dem Charakter der Heidegegend an den Grenzen der Mark Brandenburg und Kursachsens (vgl. Abb. 186). Selbst die antiken Stoffe, die nach 1520




190. Lucas Cranach d. Ä.: Herzog Heinrich der Fromme, 1514. Dresden, Galerie


191. Herzogin Katharina von Mecklenburg, 1514. Dresden, Galerie

stärker auftreten, das Parisurteil, Apollo und Diana, Venus am Brunnen, versetzt Cranach in solche dichten deutschen Waldgebüsche, mit schimmerndem dunklem Eichengehölz und bemoostem Tannicht im Vordergrunde, vor dem die nackten Körper der antiken Götter glänzen; Sand- und Waldhügel in der Ferne, die sich in ein zartes Blau verlieren. Wie wundervoll weiß er auch das Fell der Waldtiere, z. B. der Hirsche zu malen, die braungelben Rücken und weißgrauen Bauchteile. Betrachten wir von hier aus das Figürliche in seinen späteren Bildern, so werden wir auch dort gestehen müssen, kein Meister seiner Zeit ist bis zuletzt so



192. Lucas Cranach d. Ä.: Paris-Urteil. Kopenhagen, Nationalmuseum

sehr einem eingeborenen urwüchsigen Ideal treugeblieben, wie Cranach. Bei ihm bleibt das klassische Schema nur an der Oberfläche hängen: selbst seine nackten Frauen, die Dianen und Junonen, Lukretia und andere Römerinnen zeigen die schmalschultrigen Körper mit hohen kleinen Brüsten, tiefen Hüften, herausgewölbten Bäuchen und tänzerhaft gestellten kurzen Beinen der spätgotischen deutschen Weiberschönheit. (Vgl. z. B. auch die Venus im Louvre 1529 und im Städelschen Institut in Frankfurt 1532, Adam und Eva in Braunschweig u. a. O.) Das wohlgekämmte rote Haar, die schiefen Federhüte und der pikante Kettenhalsschmuck lassen es nicht zweifelhaft, daß entkleidete heimische Kurtisanen, nicht italienische Aktfiguren, wie bei Dürer, Modell gestanden haben (Abb. 192). Paris, Herkules und Simson tragen die gutmütig biederen Züge, den breitgeschorenen Bart und die Eisenrüstung Johanns des Beständigen und Friedrichs des Großmütigen. Ein bürgerlicher traulich herzlicher Ton durchzieht die Kunst des Cranach, auch die antiken Stoffe; ganz wie der Meister selbst war. Anders als in den Handelsstädten Süddeutschlands konnte in dem kleinen Wittenberg, in dem sandig flachen Bauernlande, der hohe strenge Stil der Italiener keinen rechten Fuß fassen.

Um 1515 beginnt der Betrieb des Meisters bedeutenden Umfang anzunehmen. Am Anfang überwiegen noch die Kirchenbilder. Die Verlobung der hl. Katharina in Wörlitz mit Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen auf den Flügeln 1516 (Abb. 189), köstliche Madonnen (in Breslau, Glogau 1518, Darmstadt 1518, auf der Wartburg), Passionsbilder (Berlin und Sanssouci), Altarbilder in der Zwickauer Katharinenkirche mit Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen, in Merseburg, in der Gottesackerkirche in Grimma mit der Nikolauslegende usw., in der Marienkirche zu Halle für Kardinal Albrecht 1529 gemalt, entstehen noch im Dienst des katholischen Glaubens. Die schönen Holzschnitte Cranachs zum Wittenberger Heiligtumsbuch (um 1515—20) bestätigen den streng religiösen Geist, der damals noch am Hofe Friedrichs des Weisen regierte. Für den Kardinal Albrecht, das Haupt der katholischen Partei, sehen wir Cranach mehrfach tätig; er malt ihn als Hieronymus (in Berlin und Darmstadt), und schildert ihn der Messe des hl. Gregor beiwohnend, in der Galerie



193. Lucas Cranach d. Ä.: Prinzessin Sibylle von Cleve als Braut. Weimar



194. Lucas Cranach d. Ä.: Christiana Eulenau. Dresden, Gemäldegalerie

Aschaffenburg; den Bischof von Eichstädt Gabriel von Eyb malt er 1520 in Anbetung der hl. Willibald und Walburg (Bamberger Galerie). Erst späterhin werden allegorisch-religiöse und moralische Tendenzbilder im Dienste der Reformation häufiger; die Mehrzahl derselben ist von geringerem künstlerischem Wert. Die Kirchen Sachsens, Brandenburgs und Anhalts (Dessau, Köthen, Nordhausen) verlangten eifrig nach Cranachschen Bildern der Art. Auf dem Abendmahl in St. Agnes in Köthen und auf anderen Bildern sieht man Christus und die Apostel, letztere mit den Köpfen Georgs und Joachims von Anhalt und der sächsischen Reformatoren. Um die zahlreichen Bedürfnisse zu befriedigen, wurden Wiederholungen hergestellt, und so findet man heute noch in den Kirchen dieser Landstriche viele sogenannte Cranachsche Altarbilder. Die Holzschnitte der seit den zwanziger Jahren in Wittenberg gedruckten Bibelübersetzungen und Lutherschen Schriften sind fast alle nur Arbeiten seiner Schule.

Vortreffliches leistet Cranach jetzt im Porträt (Abb. 190—195). Die Kurfürsten Johann und Johann Friedrich und ihre Frauen und Kinder, Luther und seine Eltern (auf der Wartburg 1527), Melanchthon sind wiederholt von ihm gemalt worden. Von Luther hat Cranach einige ausgezeichnete Holzschnittbildnisse herausgebracht. Die aquarellierte Zeichnung eines bärtigen Mannes in Berlin ist des jüngeren Holbein, dem sie lange zugeschrieben wurde, würdig.



195. Lucas Cranach: Bildnis. Wasserfarbenmalerei. Berlin, Kupferstichkabinett

Auch auf dem Gebiet der Porträtmalerei ist die frühere knorrig individuelle Formengebung (z. B. das Porträt des Rektors Reuß in Wien und zwei männliche Bildnisse in Berlin) einem glatteren allgemeinen Schönheitsideal gewichen. Etwas schräg nach oben auswärts gerichtete Schlitzaugen — als spräche sich der slawische Untergrund des sächsischen Volkstums noch aus — gibt Cranach nun allen seinen Porträts, auch den Frauen, die überdem ein gleichförmiges spitzovales Kinn annehmen. Die in mehreren Exemplaren vorkommenden Judithbilder (z. B. in Wien, Stuttgart usw.) schließen sich den Frauenbildnissen an. Mehr und mehr tritt mit der Glättung der Linie eine Verflachung der Modellierung ein; schließlich gibt Cranach unter Beschränkung auf ein Mindestmaß an Schatten fast nur noch klar abgesetzte einfärbige Flächen; freilich ist in den besten Arbeiten bloß durch die sichere Formbezeichnung das Gefüge des Kopfes immer noch meisterhaft herausgebracht. Neben Brustbildern, die die Dargestellten gerne im Halbprofil vor grünem oder schwärzlichem Grunde zeigen, malt Cranach auch eine Reihe von großen Ganzfigurenbildern, unter denen die Bildnisse Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin, der Herzogin Katharina von Mecklenburg von 1514 und das Bildnis desselben Fürsten von 1537 in Dresden den ersten Rang einnehmen (Abb. Tafel XXXXIX). Selbst in den letzten Dezennien seines Lebens, da er, bedrängt durch seine anderen Geschäfte — zu allem übrigen übernahm er noch eine Apotheke, sowie einen Papierhandel — das Malen seinem Sohn Lucas und den zahlreichen Gesellen seiner Werkstatt überließ, blieb der Meister im Besitze seiner künstlerischen Kraft. Sein Selbstporträt vom Jahre 1550 zeigt ihn z. B. auf der alten Höhe.

Die eigentliche Stärke Cranachs war das Malerische. Er hat eine so zarte reich und sorgfältig abgestimmte Palette wie kein anderer deutscher Meister. Bei keinem geben daher die Schwarzweißreproduktionen einen so schwachen und unvollständigen Begriff seines Könnens als bei Cranach. Die Formen haben für ihn nur ein sekundäres Interesse; seine Mädchenakte z. B. sind nicht mühsam gemessen und studiert; die Farbentöne bringen den Zauber und welchen Zauber! Die perlmutterhaft schimmernden weißen Leiber, deren Rundungen nur durch einen feinen bläulichen Schattenhauch so ungemein zart betont sind! Dazu die schon geschilderten moosgrünen Laubtöne, die durchsichtigen duftigen Fernen, der bläulichweiße Himmel! Unter den Gewandfarben liebt Cranach wundervolle schieferblaue und schiefergraue Töne; auch braune und gelbrote Farben in eigentümlicher Feinheit finden sich nur bei Cranach.

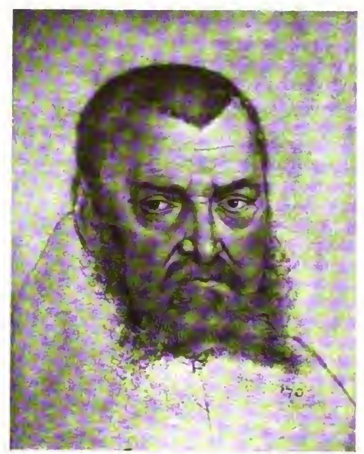


Seine Architekturen, mit Vorliebe nackte Mauerflächen, sind meist von steingrauem Tone, durch farbige Marmoreinlagen und Fliesenböden belebt. Die Farben sind ins Kühle gebrochen, die feine Verschmelzung der Übergänge verleiht der Oberfläche einen emailartigen Glanz. Oben haben wir schon angedeutet, daß die ausgesprochen malerische Gefühlsweise der wesentlichste Grundzug der niederdeutschen Malerei sei, und daß in dem Oberdeutschen Cranach dieser Zug, je länger er in seiner neuen Heimat lebte, desto stärker hervorgetreten ist (Bd. II, S. 486). Desgleichen fanden wir den Hang zum Passiven, Ruhig-Gleichförmigen, zum Undramatischen als einen zweiten Charakterzug der Malerei der niederdeutschen Tiefebene; auch dieses Wesen drängt sich in Cranach mit der Zeit hervor; das Schläfrig-Gleichgültige seiner Bildnisse, das beschaulich Träge seiner bewegteren Szenen sind zu auffällig in den späteren Werken, um das zu leugnen. Nur ruhig dastehende Figuren gelingen ihm fehlerlos, daher die Vorliebe für stehende Gestalten (die Venus, das Parisurteil). Dabei war er doch, wie die ersten Werke zeigen, ein echter temperamentvoll-knorriger Franke von Hause aus. So stark vermag den Menschen die Kraft des neuen Bodens, auf den er verpflanzt wird, umzuwandeln. In diesem Falle kommt nun noch hinzu, daß die sächsische Kunst der Spätgotik und Renaissance an einer spießerhaften Verkümmerung litt, wie die Malereien einheimischer sächsischer Meister vor und neben Cranach dartun — weshalb ja auch die Bestellungen Friedrichs des Weisen bei Dürer, die Berufungen Barbaris und eben Cranachs



196. Lucas Cranach d. Ä. u. J.: Kreuzigung. Weimar, Stadtkirche, 1553. Rechts der alte Cranach und Luther





197. Lucas Cranach d. J.: Ölstudie zum Bildnis Joachims II. Dresden, Galerie

erfolgten. Abseits der Kunstbewegung seiner Zeit, in dem kleinen, von Gelehrten und Wissenschaften erfüllten Wittenberg, konnte Cranachs Kunst sich nicht vertiefen; die kraftvoll energische Richtung seiner Jugend verdorrte. Allein durch die kaum übersehbare Masse seiner Werkstattbilder leuchtet uns doch immer wieder, und sei es nur in der Schönheit einiger Farbentöne, das ursprüngliche Genie des feinsten unter den altdeutschen Malern, das Wort im Sinne des Farbentonkünstlers verstanden, entgegen. Diese unvergeßlichen Eindrücke — einige graue Feldsteine, der mattglänzende Schimmer eines Frauenleibes durch einen Schleier hindurch, eine durchsichtig klare steingefaßte Quelle, die Nebeneinanderstellung zweier Gewandstücke usw. — entschädigen uns vollauf für das viele Schwergenießbare, das aus Cranachs Werkstatt hervorgegangen.

Um die Erforschung des Lebens und der Kunst Cranachs hat sich in neuerer Zeit Eduard Flechsig äußerst verdient gemacht.

Die seltenen Zeichnungen Cranachs in Silberstift und Tuschfeder, vereinzelt mit Kohle, tragen in der ersten Epoche, bis etwa 1515, einen stark strichelnden malerischen Habitus zur Schau (Abb. 188), die der späteren Zeit, die noch seltener sind, geben einen mehr gebundenen glatten Strich.

Außer der umfangreichen Tätigkeit auf dem Gebiete der Tafelmalerei hatte Cranach noch häufig Wandmalereien in den kurfürstlichen Schlössern, in Torgau usw. auszuführen. Ferner lieferte er Kartons für Bildwirker, so in den Jahren 1545 und 1551. Eine ganze Gruppe sächsischer Bildteppiche, darunter die des Seeger Bombeck in Leipzig und Weimar, tragen das Gepräge des Cranachschen Stiles (vgl. darüber S. 479 in Bd. II). Namentlich gilt das auch von dem Glanzstück der nordostdeutschen Teppichwirkerei, dem Croyteppich in der Universität Greifswald mit zahlreichen ganzen Bildnisgestalten pommerscher und sächsischer Fürsten von 1551, unter Benutzung Cranachscher Porträtskizzen. Cranach stand überhaupt in Fühlung mit den meisten ostdeutschen Fürsten, so dem Kurfürsten Joachim von Brandenburg, dessen Bildnis von Cranachs Hand im Berliner Schloß ist, mit den Herzögen von Mecklenburg, Pommern und Preußen, den Fürsten von Anhalt usw. Doch ist seine Tätigkeit später mehr eine ausgebreitet beratende geworden. Zahlreiche Schüler standen ihm zur Ausführung von Aufträgen zu Gebote; bis Lübeck erstreckte sich Cranachs Schule.

Sein Sohn, Lucas Cranach der Jüngere, der seit etwa 1535 in der Werkstatt des Vaters tätig war und 1586 in Weimar starb, führte nach des Vaters Tode dessen Atelier unter dem Schlangenzeichen fort. Eine große Anzahl Wiederholungen, oft flüchtig und fabrikmäßig gemalt, entstanden hier nach des älteren Cranachs Bildern, und erst in den letzten Jahrzehnten hat die kritische Forschung die Hände des alten und des jüngeren

Cranach schärfer zu scheiden begonnen. Die Galerien von Dresden und Braunschweig besitzen einzelne charakteristische Arbeiten des jüngeren Cranach. Ein spießbürgerlich genrehafter erzählender Zug, der bereits vereinzelt in den Werkstattarbeiten des Vaters hervortritt (z. B. in der Nikolauslegende in Grimma), drängt sich stärker seit der Mitte des 16. Jhhs. in den mythologischen und religiösen Bildern der Cranachwerkstatt hervor (vgl. die Herkulesbilder in Dresden); der dogmatisch-dürre Geist, der den Protestantismus in Sachsen nach Luthers Tode allzubald ergreift, wirkt auf die kirchliche Malerei erkältend. Das Beste leistet der jüngere Cranach bis zuletzt noch in der Bildnismalerei. Ein sichererer dekorativer Stil und großzügige Repräsentation zeichnen noch viele seiner meist lebensgroßen Fürstenbildnisse aus. Eines der besten ist das um 1556 entstandene Kniebild des kunst- und prunkliebenden Kurfürsten Joachims II. von Brandenburg im Berliner Schloß (Abb. 198); eine Ölskizze nach demselben Fürstenkopf in der Dresdener Galerie (Abb. 197). Freilich übertönt bei einem großen Teil dieser Porträte das sorgfältig gemalte Prachtkostüm den Kopf, dessen geistiger Gehalt oft gleich Null ist. In Dresden sind von Cranachs des Jüngeren Hand das Doppelbildnis des Kurfürsten Moritz von Sachsen und seiner Gemahlin Agnes von 1559 und Brustbilder der Kurfürsten Moritz und August. Ebendort sind einige Fürstenbildnisse von sächsischen Cranachnachfolgern der 2. H. des 16. Jhhs., so von dem Leipziger Hans Krell, dem „Fürstenmaler" (1531—1565), von Matthias Krodel (1586—1591) und von Zacharias Wehme († 1606).



198. Lucas Cranach d. J.: Kurfürst Joachim II., 1556. Berlin, Schloß

Auf der Grenze der niederdeutschen und der oberdeutschen Kunst steht wie Cranach auch Conrad Faber von Creuznach, der von etwa 1525 bis zu seinem Tode 1553 in Frankfurt a. M. als Porträtmaler und Holzschnittzeichner wirkte. In den letzten Jahren ist eine Gruppe von etwa 30 Porträts, fast ausschließlich Herren und Damen des Frankfurter Patriziats darstellend, als Arbeit ein und desselben Meisters, eben des Zeichners des großen Holzschnitts der Belagerung Frankfurts von 1552, C. v. C., festgelegt worden. Ein großer Teil der Bildnisse — zurzeit als Leihgabe im Städelschen Institut ausgestellt — ist im Besitz der Frankfurter Patrizierfamilie von Holzhausen und stellt Mitglieder dieses Geschlechtes dar, wonach der Meister lange Zeit als der „Meister der Holzhausenbildnisse" geführt worden ist. Weitere Proben seiner Bildniskunst lernt man in den Galerien von Berlin, Straßburg und München kennen (Abb. 204, 205). Die Porträtierten sind meist in Dreiviertelprofil vor tiefen Landschaftshintergründen, Flußlandschaften mit lichtblauem Himmel, aufgenommen. Die Auffassung ist einigermaßen dem Barthel Bruyn von Köln verwandt, nur ist der Frankfurter Meister fester in der Zeichnung und härter in den Farben. Der sogenannte Meister von Frankfurt, der in der Kunstgeschichte bis vor kurzem begegnete, hat sich als zur flandrischen Schule gehörig erwiesen, was hier der Vollständigkeit halber anzuführen ist.



199. Albrecht Altdorfer: Sarmingstein a. d. Donau. Federzeichnung. Budapest, Nationalgalerie

Rückblick: Spätgotik und Renaissance.

Das Spitzig-Scharfe, Gedrängte und Herbe, das Zeichnerische und dekorativ Gebundene, das die oberdeutsche Malerei der Spätgotik im letzten Drittel des 15. Jhhs. beherrscht hatte, war im Verlauf der 90er Jahre stellenweise bereits einem Drang zum Freibewegten, zum Schwungvollen, Räumlichen, endlich zum Malerischen gewichen. Schongauers letzte Arbeiten enthalten den Keim dieser Umwandlung; im älteren Holbein war sie, wie wir wahrgenommen, bedeutend fortgeschritten. Ein Zug zum Großen und Mächtigen offenbart sich am Ende des Jahrhunderts, so in den Arbeiten des jugendlichen Dürer. Betrachtet man die Front der vorwärtsstrebenden oberdeutschen Malergeneration in einem Gesamtüberblick, so sieht man in dem ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. ein allgemeines Drängen zum malerisch Bewegten: die Jugendwerke Burgkmairs, Breus, Baldungs, Altdorfers, Cranachs, sie alle verbindet dieser Trieb; eine Steigerung des Farbengefühls ist allgemein zu beobachten. In den Jahren nach 1510 erreicht diese Strömung ihre größte Gewalt — in den Folgejahren entstehen, zeitlich zusammengedrängt — allenthalben im Bereich der oberdeutschen Malerei die glänzendsten Denkmäler: Dürers Allerheiligenbild, Kulmbachs Tucheraltar, Grünewalds Isenheimer Altar, Baldungs Freiburger Hochaltar und Glasgemälde, Burgkmairs Bilder um 1511; Urs Grafs und Manuels schwungvollste Handrisse, die herrlichsten Schweizer Bannerscheiben; Altdorfers und Hubers Donaureise fällt ins Jahr 1511 (Abb. 199). Dürers drei Hauptstiche



200. Wolf Huber: Federzeichnung. Budapest, Nationalgalerie

des Ritters, des Hieronymus und der Melancholie sind die feinsten Äußerungen dieses malerischen Fühlens, entstanden in denselben Jahren. Kein Zweifel, daß diese Erscheinung eine von innen heraus entwickelte Bewegung, eine Evolution der nationalen Kräfte darstellt. Zusammen mit dem höchsten Aufflackern des spätgotischen Stiles in der Bildhauerkunst — es sei an Backoffen in Mainz und Leinberger in Bayern, sowie an Veit Stoß in Nürnberg erinnert — und mit der Kirchenbaukunst ist sie die letzte Entfaltung der in der oberdeutschen spätgotischen Kunst wirkenden Energien. Das Dynamische, der Bewegungsdrang, der das Wesen der gotischen Kunst ausmachte, schlagen hier in das Malerische um. In dem Geflimmer des Lichtes, in dem krausen Spiel der Wolken, in dem Gewirr des Laubwerks, der Wurzeln und Flechten strömt die Leidenschaft aus. Erleben wir nicht gewissermaßen das empordrängende Wachstum der Weidenbäume in dem Huberschen Blatte (Abb. 200) körperlich mit? Ganz mit Recht hat der Herausgeber einer schönen Sammlung derartiger Zeichnungen, Sauermann (Deutsche Stilisten), auf die Verwandtschaft dieses Empfindens mit Erscheinungen unserer Zeit, vor allem mit van Gogh verwiesen. Das eigentlich Ornamentale der Naturauffassung, dieser Grundzug des germanischen Wesens durch die ganze Geschichte hindurch, feiert in der reinen Liniendarstellung, in der Zeichnung, im Kupferstich und Holzschnitt jetzt seine höchsten Triumphe. Selbst in der Ölmalerei wirkt die heimische Richtung, wie Grünewald und Altdorfer häufig, durch das Hinsetzen farbiger Linienspiele. Es ist die größte Epoche der deutschen Malerei. So viele eigentümlichen Talente hat sie nie wieder in einer Generation hervorgebracht. Sie ist damals im vollen Sinne des Wortes national gewesen. Ausdruck des Instinktes, zuweilen selbst kühn und feurig. Und nimmt man die graphische



201. Albrecht Dürer: Mädchenakt. Federzeichnung. Sammlung Bonnat

Kunst, den Kupferstich und noch mehr den volkstümlichen Holzschnitt hinzu, auf welchem Gebiete ja eine besondere Stärke der oberdeutschen Kunst liegt, welche Fülle von Ursprünglichkeit, von Laune und Erzählergabe!

Es ist nicht der Ort, zu untersuchen, mit welchen inneren Vorgängen allgemeiner Art dieser Aufschwung der oberdeutschen Malerei im ersten Viertel des 16. Jhhs. — kurz vor dem Ausbruch der Reformation — zusammenhängt.

Wie jeder Höhepunkt zugleich ein Wendepunkt im unaufhaltsam-wechselnden Geschehen ist, so auch hier. Im Augenblick des höchsten Schwelgens in dem Malerischen tritt die Kunst der klaren strengen Form auf den Plan. Die Fuggergräber von St. Anna in Augsburg, nach Dürers Skizzen 1510 gefertigt, bedeuten äußerlich das erste Erscheinen der italienischen Renaissance auf oberdeutschem Boden; sozusagen ihr erstes öffentliches Auftreten. Denn zehn, ja fünfzehn Jahre früher inmitten noch des spätgotischen Treibens war der erste Schein einer größeren und klareren Kunstweise von vereinzelten Künstlern Oberdeutschlands wahrgenommen worden. Die Nachricht von der Wiederentdeckung der antiken Kunst, deren dunkle Kunde bekanntlich das ganze Mittelalter durch an der Hand der Schriften (z. B. des Vitruv) mit tiefer Ehrfurcht fortgepflanzt worden ist, war über die Alpen gedrungen. Und fast zur selben Zeit, wo Pirckheimer, Celtes und andere Gelehrte die Schriften der Humanisten und der auferstandenen Antike nach Nürnberg brachten, begeistert sich der dreiundzwanzigjährige Dürer an den Satyrn, Seegöttern und Bacchanten der oberitalienischen Frührenaissancemeister. Diese Begegnung ist zunächst noch nicht von entscheidendem Einfluß sowohl auf Dürers Kunst selbst wie auf die Oberdeutschlands geworden, aber sie weckt doch immerhin zuerst den Sinn des größten deutschen Meisters auf. Sie leitet eine neue Richtung ein, die neben der bodenständig malerischen geraume Zeit hergeht, in Dürer selbst sich wunderbar organisch mit der eingeborenen Spätgotik verbindet, aber sich bald nach des großen Meisters Tode das ganze deutsche Kunstgebiet unterwirft. Auf Jahrhunderte hat diese Kunst- und Denkweise — die Renaissance — das Leben unseres Volkes beherrscht, noch in der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. war sie stark genug, die Grundlagen für die Erneuerung des deutschen Geistes abzugeben. Die große Bedeutung Dürers in der Geschichte seines Volkes beruht in seiner Stellung als Vermittler des altnationalen volksmäßigen Kunstfühlens mit der italienischen Renaissance.

In Dürer war offenbar schon beim ersten Zusammentreffen mit der italienischen Kunst, mit den Stichen Mantegnas und Polajuolos, das dunkle Gefühl entstanden: die heimische Malerei und Zeichenkunst stehen hinter der italienischen irgendwie zurück. Durch die Berührung

mit Barbari und vollends durch den zweiten Aufenthalt in Italien, wird in Dürer die Überzeugung zum klaren Bewußtsein entwickelt: daß die Grundlagen der formalen Seite der Malerei, namentlich die Kenntnisse der Proportion, der Perspektive und der nackten menschlichen Figur, der Anatomie, in den Malerwerkstätten zu Hause völlig fehlten. In seinen theoretischen Arbeiten suchte Dürer nun die Wissenschaft der Italiener von diesen Dingen zu ergründen und durch den Druck der Schriften über die Messung und die Proportionslehre hoffte er den deutschen Kunstgenossen Regeln an die Hand zu geben, um sie über die mehr auf dem Brauch der zünftigen Werkstätten, auf Gewohnheit und Überlieferung der Praxis beruhende Arbeitsweise hinaus zur wissenschaftlich begründeten Lehre, zur Kunst hinzuführen. „Man hat", schreibt er in der Einleitung zur Messung 1525, „bisher in unsern deutschen Landen viele geschickte Jungen zur Kunst der Malerei getan, die man ohne allen Grund und nur allein aus einem täglichen Brauch gelehrt hat. Sind dieselben also im Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum aufgewachsen." „Denn offenbar ist," wiederholt er diesen Gedanken in der Proportionslehre, „daß die deutschen Maler mit ihrer Hand und dem Brauch der Farben — also im rein Malerischen — nicht wenig geschickt sind, wiewohl sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspektive und anderem dergleichen Mangel gehabt haben. Darum wohl zu hoffen, daß sie die auch erlangen und also den Brauch und Kunst miteinander überkommen." Aus dem Willkürlichen des bloß Instinktmäßigen strebt Dürer zur festen Regel. „Der Verstand muß mit dem Gebrauch wachsen, also daß die Hand tun kann, was der Verstand haben will. Daraus erwächst mit der Zeit die Gewißheit der Kunst und des Gebrauchs." Deshalb muß man Maße in der Natur finden. „Wenn Du messen gelernt hast, dann ist die Hand gehorsam, die Gewalt der Kunst vertreibt dann den Irrtum aus Deinem Werk und verhindert Dich, Falsches zu machen. Dein Wissen, die Gerechtigkeit bringen Dich dazu, daß Du keinen vergeblichen Strich tust." Ein Vergleich eines Frauenaktes von 1493 (Abb. 201) und eines solchen von 1504, schon unter dem Einfluß der Proportionsstudien entstanden (Abb. 202),



202. Albrecht Dürer: Studie zum Adam- und Evastich, 1504. Federzeichnung. Sammlung Morgan



203. Hans Baldung: Himmlische und irdische Liebe

veranschaulicht den Unterschied zwischen dem spätgotischen Naturalismus und der Gesetzlichkeit, der „Idealität" der Renaissance greifbar. Dürer ist sich deutlich bewußt, daß er an Stelle des Überlieferten etwas Neues erstrebt. „Gerne wollte ich helfen, soviel ich könnte, daß die grobe Ungestalt unseres Werkes vermieden wird", sagt er, und anläßlich der Säulenformen in der „Unterweisung der Messung" erklärt er geradezu: „alle die etwas Neues bauen wollen, wollen auch gerne eine neue Fasson dazu haben, die vorher nie gesehen war." Dabei aber schwebt ihm, wie den italienischen Meistern, die Antike als das unerreichbare Ideal vor. „Was bei der Römer Zeiten gemacht worden ist, wovon wir noch die Trümmer sehen, dergleichen Kunst wird in unseren Werken jetzt wenig gefunden", sowie: „man muß nach den guten Dingen suchen, wie der hochberühmte Vitruvius danach gesucht hat."

In seinen ausgeführten Arbeiten jedoch treten im allgemeinen diese theoretischen Forderungen nach klassischer Regelmäßigkeit zurück. Die beständige unablässige Berührung mit der individuellen Umwelt hat Dürer, wie wir sahen, bis in seine letzten Lebensjahre hinein frisch erhalten und vor dem Formalismus bewahrt. Eine so reiche umfassende Natur, wie die Dürers, läßt sich auch niemals auf ein Prinzip festlegen. Seinen Äußerungen über die Notwendigkeit des Gesetz- und Regelsuchens stehen mindestens ebensoviele über den Wert der tausendfältig wechselnden Natur gegenüber, wovon einige oben angeführt wurden. „Aber je genauer Dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, desto besser erscheint Dein Werk." Der Instinkt ist Dürers letzte Sicherheit. Die Natur selbst, das Göttliche müssen uns leiten. Der Menschen Urteil über schön und häßlich schwankt. Keiner kann die besten Maße, d. h. eine Norm aufzeigen, „denn die Lüge ist in unserer Erkenntnis und steckt die Finsternis so hart in uns, daß auch unser Nachtappen irreführt". Gott weiß allein, was schön ist. Demgemäß bleiben denn auch, wie dargetan, bis zuletzt in Dürers Werken, durch alles Streben nach Formenklarheit und Monumentalität hindurch, die eingeborenen, die nationalen Kräfte wirksam.

Hans Baldungs „Himmlische und irdische Liebe" (Abb. 203), der späteren Epoche dieses Meisters angehörig, kündet bereits das Aufgehen im Ideal des Klassischen an, wenn man die Frauenakte mit Dürers Eva von 1504 vergleicht. Die Betonung des Stand- und Spielbeins der Rückenfigur ist in dieser Richtung bezeichnend.





204. 205. Konrad Faber von Kreuznach um 1540: Bildnisse. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Nur einige wenige Jahre scheiden Dürers vier Apostel von dem Estherbilde Barthel Behams. Um das Jahr 1530 ist der Sieg des klassischstrengen Stiles in der Nürnberger Malerei vollzogen. Die Augsburger Meister, Burgkmair voran, waren schon früher auf selbständigen Wegen mit der italienischen Malerei vertraut geworden. Am schroffsten erscheint der Wandel in den Oberrheinisch-Schweizer Gebieten und in den Donauländern, wo die bis jetzt in einem eigentümlich bodenständigen malerischen Sinne schaffenden Meister den klassischen Formen der benachbarten Augsburger und Nürnberger Schulen plötzlich folgen. Selbst Grünewald in seinem Erasmusbild, Hans Baldung und Altdorfer können sich der mächtigen Strömung schließlich nicht entziehen. Die Bestellungen Herzog Wilhelms IV. von Bayern von Bildern antiker Schlachten sind ein redendes Zeugnis für den Kunstgeist der neuen Zeit. Eine andere Generation war heraufgekommen, die mit Humanismus und Reformation ganz neue Forderungen an die Malerei stellte. Kaiser Karl V., der in dem Reichstage von Augsburg auf oberdeutschem Boden 1530 seinen höchsten Glanz entfaltete, der Herrscher über die Niederlande, Spanien, Teile von Italien und über die neue Welt, verkörpert einen anderen Herrschertypus als Maximilian. Die deutschen Fürsten, die unter ihm, dem meist außerhalb Deutschlands Weilenden, ihre Machtstellung neben den großen Reichsstädten stärkten, suchten nun den prunkvollen kaiserlichen Hof und die italienischen Höfe nachzuahmen. Wilhelm IV., Albrecht IV. und Albrecht V. von Bayern, der Pfalzgraf Otto Heinrich, die sächsischen Fürsten ließen ihre Residenzen mit Gemälden, vornehmlich mit Allegorien und Historien aus der Antike schmücken. Die Patrizier der Städte folgten ihnen nach. Die Gemälde Hans Holbeins d. J. am Rathaus in Basel und an anderen Häusern, Burgkmairs und Breus Malereien an den Augsburger Stadtpalästen leiten diese Richtung der allegorisierenden Wandmalerei ein, die in der Folgezeit noch mehr Verbreitung findet. Die Schilderung Sandrarts



206. Virgil Solis: Soldatenfries. Kupferstich, 1542

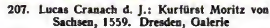
von Pencz' Malereien in Volkamers Lustgarten zeigt bereits die italienische Gattung der Perspektivmalerei in Nürnberg heimisch. Die kirchliche Malerei tritt in den Hintergrund. In der Tafelmalerei behauptet nur die Porträtmalerei eine bedeutende Stellung. Barthel Beham, Pencz, Amberger, Cranach und die sächsischen Meister haben ihr Bestes auf diesem Gebiete geschaffen. Die Schätzung der Persönlichkeit ist entschieden gestiegen; nach Dürers und Holbeins Abgang greift allerdings eine äußerliche verflachende, mehr auf Repräsentation ausgehende Auffassung im Bildnis Platz.

Der Kupferstich nach Dürers Tode zeigt am deutlichsten den Umschwung zum völligen Klassizismus. Barthel und Sebald Behams, Pencz', Altdorfers Stiche folgen jetzt in Stil und Technik der Schule Raphaels, dem Marc Anton. Ihre Stoffe nehmen sie mit Vorliebe aus der Antike.

Um die Mitte des 16. Jhhs., beim Tode Karls V., ist die Umbildung zum klassischen Stil vollzogen. Neben den Italienern beginnen nun die italienisierenden Niederländer, namentlich in Augsburg, einzuwirken. Otto Heinrich, der Pfalzgraf in Neuburg, die bayerischen Fürsten bestellen große gewirkte Bildteppiche in Brüssel. Das dekorative Element wird auch in der Wandmalerei tonangebend. Die besten Kräfte beginnen sich von der Tafelmalerei abzuwenden auf den Kupferstich und Holzschnitt, auf die Zeichnung für das Kunsthandwerk. Namentlich in Nürnberg beginnt eine rege Produktion von graphischer Kunst. Peter Flötner schafft hier seine ornamentalen, figürlichen und Möbelholzschnitte, die auf die Tischler und Goldschmiede Süddeutschlands umwälzend wirken. Eine große Fruchtbarkeit in der Erfindung von figürlichen und ornamentalen Arbeiten in Holzschnitt und Kupferstich entfaltet um die Mitte des Jahrhunderts Virgil Solis; er gibt biblische Figuren in Holzschnitt, Wappen, Jagd- und Soldatenfriese im Stich heraus, seine untersetzten rundlichen Gestalten sind auch denen Hans Seb. Behams ähnlich (Abb. 206). Die Radierungen Augustin Hirschvogels und Sebald Lautensacks, in der Mehrzahl Landschaften, verdienen hier ebenfalls genannt zu werden.

Der Höhepunkt der oberdeutschen Malerei ist mit dem völligen Siege des klassischen Stiles um 1530 überschritten. In formaler Hinsicht ist ein unleugbarer Fortschritt mit der Befreiung aus dem Bann der Spätgotik erreicht. Die Figurenzeichnung wird nach einer festeren naturgemäßeren Norm geübt. Die Holzschnitte Schäufeleins, Baldungs und H. S. Behams seit dieser Zeit zeigen alle durchgehende Typen, rundliche, mehr untersetzt proportionierte Figuren, breit auf dem Boden stehend, frei und behaglich in der Bewegung; klare vertiefte Räume, durch italienische Pilaster und Säulen gegliedert, zeugen von der wissenschaftlich erkannten Perspektive. Die saubere schraffierende Modellierung sucht die





207. Lucas Cranach d. J.: Kurfürst Moritz von Sachsen, 1559. Dresden, Galerie



208. Lucas Cranach d. J.: Kurfürstin Agnes von Sachsen, 1559. Dresden, Galerie

Plastik der Glieder klar herauszuheben. So auch in den Gemälden der sorgsam glättende verschmelzende Auftrag der Schattentöne. Die feurigen Farben werden ins Kühle und Graue gebrochen. Die subjektive Leidenschaft der Spätgotik weicht einer objektiven ruhigen Weise. Hans Holbein der Jüngere steht im Gegensatz zu Dürer nahezu völlig auf dem neuen Boden. Die klassische Form, ein äußeres Ideal, die „welsche antikische Art“ treten an die Stelle der mehr dem eigenen Herzen folgenden spätgotischen Kunst.

Die tiefinnerliche Versenkung in die Natur, die in dem letzten Stadium der Spätgotik stattgefunden hatte, wird jetzt aufgegeben. Der spätgotische Maler fühlte sich hinein in



209. Hans Asper: Der Feldhauptmann Frölich, 1549. Zürich, Landesmuseum

das Spiel der Linien der Natur und des Lichtes. Er durchdrang sie mit der Unruhe und dem Leben seines Inneren; so vermag er uns hinzureißen; in Hubers Landschaftsskizzen, in Urs Grafs Landsknechten, in Baldungs Helldunkelblättern, in Grünewalds Lichtvisionen pulsiert noch dieser Schlag des Blutes, der in Dürers Arbeiten am mächtigsten ist. Man empfindet etwas Unmittelbares, Erdgeborenes. Die Kraft der schnellen Ströme und Bäche Oberdeutschlands, das Rauschen der herrlichen Laub- und Tannenwälder, die wechselnde Bildung des Landes, von Bergen und Tälern finden in den Werken Ausdruck. Eine Fülle von landschaftlich verschiedenen Schulen und Meistern schafft das Bild individuellen Reichtums, anders als in dem gleichförmig flachen Niederdeutschland.



210. Tobias Stimmer: Elisabeth Lochmann, 1564. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Unter dem Streben nach großer und sicherer Form mußten die nationalen Züge zurücktreten. Betrachtet man die Porträts der M. des 16. Jhhs., es seien die Nürnberger Bürger in Pencz' Bildern, die Augsburger bei Amberger, die sächsischen Fürsten aus Cranachs Werkstatt, so gewahren wir immer die gleiche angenommene Zurückhaltung und gelangweilt vornehmtuende Gleichgültigkeit. Die Bildnisse des in Frankfurt tätigen Konrad Faber von Kreuznach um 1540 (Abb. 204, 205), mehr noch die ganzfigurige Darstellung des Feldhauptmanns Frölich vom Züricher Asper, 1549 (Abb. 209), aber vollends Kurfürst Moritz von Sachsen und seine Frau vom jüngeren Cranach aus dem Jahre 1559 veranschaulichen die Hinneigung zur äußerlichen Repräsentation (Abb. 207, 208); mit den letzteren Werken nähern wir uns schon der Spätrenaissance.

Die Spätrenaissance.



211. Tobias Stimmer: Der Künstler und seine Frau. Pinselzeichnung. Basel, Kunstsammlung

Die Geschichte der oberdeutschen Malerei von der M. des 16. Jhhs. bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges läßt sich kurz zusammenfassen. Sie hat keine Künstlerpersönlichkeiten mehr hervorgebracht, die mit Dürer, Holbein, Cranach, Baldung und Grünewald in eine Reihe gestellt werden können. Sie bezeichnet einen Niedergang der nationalen Kräfte. Man benennt die Zeit geradezu als die Epoche des Manierismus und des Virtuosentums und — von wenigen Ausnahmen abgesehen — durchaus mit Recht. Die klassische Form, die seit dem zweiten Viertel des 16. Jhhs. durch Dürer und seine Zeitgenossen heraufgeführt worden war, wandelte sich nun zum Akademischen. Das Ideal der Antike in der Gestalt, wie es die italienische Hochrenaissance verstand, verdrängte das Einheimische, das Vaterländische. Unter der Regierung Kaiser Ferdinands I. und noch mehr unter seinen Nachfolgern kommen zahlreiche niederländische, an der italienischen Kunst gebildete Maler nach Süddeutschland; in Augsburg, in Frankenthal in der Pfalz, am Münchner und Stuttgarter Hofe, besonders an dem Kaiserhofe Rudolfs II. (1576—1612) in Wien und Prag siedelten sich ganze Künstlerkolonien von Niederländern an. Die religiösen Zwistigkeiten, die das Geistesleben der Nation zerrissen, die dogmatischen Kämpfe zwischen Lutheranern und Kalvinisten, ihre gemeinsamen Fehden mit der von den Jesuiten seit den 70er Jahren geführten Gegenreformation haben dazu beigetragen, das künstlerische Gefühl zu schwächen und aus dem Gleichgewicht zu bringen. Äußerlich zwar entfalteten sich der Reichtum, der Prunk und die Üppigkeit namentlich in den Städten Nürnberg und Augsburg, auch in Zürich und Straßburg, glänzender als je zuvor, aber der innere Zerfall, der schließlich in dem Dreißigjährigen Krieg zutage trat, nahm dauernd zu. Auch die zeitgenössische niederländische Malerei erlebte zugleich mit der deutschen in der 2. H. des 16. Jhhs. allerdings eine Periode des Klassizismus, des akademischen Betriebs, der nationalen Schwäche; aber diese Phase war für sie doch nur ein Durchgangsstadium, eine Vorbereitung für die Erhebung des Genius des flandrischen und holländischen Stammes in der Kunst des Rubens und Rembrandt. In der deutschen Malerei herrscht demgegenüber ein ideen- und zielloses Nachtreten der niederländisch-italienischen



212. Jost Amman: Bildnis, 1565. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Bestrebungen und auch ohne den Dreißigjährigen Krieg wäre sie in Unfruchtbarkeit geendet. Die Kunst Elsheimers ist in diesem wenig erfreulichen Bilde ein Lichtblick; allein über das Kleine und Idyllische ist der feine, mehr dem Frühbarock zuzuzählende Künstler nicht hinausgelangt. Italien und namentlich Rom nimmt rund seit dem Jahr 1570 auf lange Zeit hinaus die Blicke der deutschen Maler gefangen, wofür uns noch 100 Jahre später Sandrarts teutsche Akademie ein wertvolles Zeugnis ist.

Neben dieser Grundströmung der Spätrenaissance und des Frühbarocks hat sich das nationale Element stärker in gewissen Zweigen der Malerei gehalten. Zunächst in der Porträtmalerei, die sowohl in Nürnberg wie in der Cranachschule, in der Schweiz und am Hofe Rudolfs II. noch tüchtige individuelle Leistungen aufweisen kann. Vor allem aber der Holzschnitt und Kupferstich, die Buchillustration entfalten im letzten Drittel des 16. Jhhs. eine ungemein fruchtbare, von der Teilnahme weiter Volkskreise gestützte Tätigkeit und bewahren einen zwar nicht bedeutenden, aber doch volkstümlich kräftigen Stil. Das Stoffgebiet der Buchdruckerei hat sich mit den geistigen Interessen erweitert. Was alles seit den 70er Jahren — namentlich von den Verlegern Jobin in Straßburg und Feyerabend in Frankfurt a. M. an geistlichen und weltlichen illustrierten Schriften herausgebracht wurde, ist gar nicht aufzuzählen. Lehrbücher aller Art, Jagd-, Reit-, Feldbau-, Trachten-, Säulen- und Perspektiv-, Kräuter- und Tierbücher, auch allegorische Lehrschriften, Wappen- und Kriegsbücher mit Illustrationen von Solis, Amman, Stimmer und anderen erscheinen alljährlich. Das Rahmenornament der krausverschnörkelten Titel und der Bilder wird von dem reichverschlungenen Rollwerk bestritten. Zu erwähnen ist auch in diesem Zusammenhang die äußerst fruchtbare Stechertätigkeit der Goldschmiede, besonders in Nürnberg, aus deren Werkstätten im letzten Drittel des 16. Jhhs. zahlreiche gestochene Folgen von Pokalen und Verzierungen hervorgehen. Es ist das ja die Blütezeit des oberdeutschen Kunsthandwerks, die Epoche der großen Goldschmiede von Nürnberg, Jamnitzer und Petzold, und von Augsburg, sowie die Glanzzeit der Möbelkunst, die neben den genannten Städten auch Ulm ausgezeichnet hat. Die allgemeine Vorliebe für das Kleine befördert die Aufnahme der Miniaturmalerei; Porträts und Stammbuchblätter werden in Wasser- und Guaschfarben gemalt. Beliebt sind auch Tierstudien von äußerstem Naturalismus in Aquarellmalerei, namentlich Vögel, Eidechsen, Insekten und wunderliche Tierbildungen. Diese Gattung scheint sich an Dürers Tierstudien anzuschließen. Die Neigung zu Kuriositäten- und Raritätenkabinetten fördert solche Darstellungen. Manche Aquarelle der Art aus der 2. H. des 16. Jhhs. sind Dürer selbst lange

Zeit zugeschrieben worden. Die Nachahmung Dürers während der ganzen Spätrenaissance ist überhaupt ein merkwürdiges Kapitel. Durch die Sammelleidenschaft Kaiser Rudolfs II. und des Herzogs Maximilian von Bayern für deutsche, insbesonders für Dürersche Gemälde entstand sogar um 1600 eine schwunghafte Fälschung von Dürerbildern. Als Dürer-Kopist hat sich namentlich der Hofmaler Fischer in München hervorgetan (vgl. Bd. I, Abb. 104). Selbst eine Gruppe elsässischer Bildteppiche ist um 1600 nach Dürerschen Holzschnitten der Passion gewirkt. In Dürer sah man eben doch nicht nur den Altmeister deutscher Kunst, sondern auch den Bahnbrecher auf dem Wege zur klassischen antikischen Form. Seinem Geist war man freilich ferner als je.



213. Jost Amman: Bildnis Joh. Wolfg. Freymons. Holzschnitt, 1574

Durch Fruchtbarkeit und einen kräftig volkstümlichen Zug ragen in dieser Epoche die Schweizer hervor. Hier hatte die Kunst der Glasmalerei, in ununterbrochener Tätigkeit Innungs-, Rats-, Wirtshaus-, Gerichtsstuben und andere Räume des öffentlichen Lebens schmückend, die Berührung mit dem Gefühl und dem Denken des Volkes aufrechterhalten. Zürich weist eine lückenlose Tradition in dieser Kunst von den Renaissancemeistern Egeri und Bluntschli zu den um 1600 blühenden trefflichen Glasmalern Christoph und Josias Murer auf. Desgleichen Schaffhausen in den Mitgliedern der Familie Lindtmeyer. Aus dem Kreise der Schaffhauser Glasmalerei erwuchs der zweifellos beste Maler der deutschen Spätrenaissance: Tobias Stimmer. In Schaffhausen im Jahre 1539 geboren, wirkte er hier nach kurzen Lehrjahren in Augsburg und Zürich und Basel von rund 1563—1570. Seine lebensgroßen Bildnisse des Bannerträgers Hans Jakob Schwytzer und seiner Frau Elisabeth Lochmann in der Baseler Kunstsammlung von 1564 weisen auf Schulzusammenhänge mit dem um 1550 in Zürich schaffenden Porträtisten Asper, wie ein Vergleich mit dessen oben abgebildetem Bildnis in Zürich zeigt (Abb. 210). Neben anderen Bildnissen, darunter das des Josias Murer in Zürich, malte er in Schaffhausen die Fassade des Hauses zum Ritter (1570). Im Anschluß an Holbeins Fassadenmalereien gab er dem Hause eine architektonische Bekleidung mit korinthischen Pilastern und Giebeln, aber freilich in den starkbewegten plastischen Stil seiner Zeit umgebildet. Die Gänge und Hallen belebte er mit antiken Sagengestalten und Tugenden; der vom Gesims herabspringende Marcus Curtius zu Pferde setzte




214. Art Ammans: Aus der Lebensalterfolge. Glasgemälde um 1590. Berlin, Kunstgewerbemuseum

durch seine täuschende Wirkung die Zeitgenossen in Staunen, ja den unvermutet Davortretenden, wie es heißt, in Schrecken. Im Jahre 1570 siedelt Stimmer nach Straßburg über. Neben den Malereien an der Münsteruhr mit biblischen und historischen Emblemen lieferte er eine Reihe von Zeichnungen für Holzschnittwerke des Verlegers Jobin. Die Bibel von 1576 — die Rubens als Knabe kopierte —, die Bücher vom Feldbau, das Straßburger Schießen und die schöne Folge der Lebensalter seien angeführt. Schwungvolle Bewegung der gestreckten Gestalten, großzügige Behandlung der falten- und puffenreichen Tracht der Zeit, wuchtige Führung des üppigen Rollwerks, dabei ein Sinn für starke malerische Wirkung, die oft nur durch wenige Schraffen erreicht wird, kennzeichnen das Holzschnittwerk Stimmers. Hierdurch hat er auf die oberdeutsche Buchillustration umwälzend gewirkt. Durch seine Risse für Glasgemälde weist er der Schweizer Glasmalerei neue Bahnen. Die kühn ausschreitenden Landsknechte und Bannerschwinger in den üppig zerschlitzten Wämsern, und reichbebänderten Pluderhosen, diese Bramarbase und Schlagetot, die feurigen Wappentiere der Standesscheiben der Epoche verdanken Stimmers Geist das Beste ihres Wesens. Er nimmt die Kunst des Urs Graf und Manuels wieder auf. Seine Zeichnungen, unter denen auch weißgehöhte auf farbigem Papier vorkommen, sind oft durch seine großen und dreisten Striche wirkungsvoll (Abb. 211). Stimmer war ein wirkliches Temperament, das den Bewegungsdrang der Zeit innerlich empfand. Bei ihm findet sich nicht die posierte und nachgemachte Gebärde wie bei den meisten der unter dem Bann der Hochrenaissance-italiener, des Michelangelo und Tintoretto stehenden Zeitgenossen. Er starb nach 1583.

Ein Schweizer ist auch der neben Stimmer fruchtbarste und einflußreichste oberdeutsche Maler und Zeichner der Spätrenaissance, Jost Amman. Aus Zürich, wo er 1539 geboren wurde, wanderte er nach Basel und Straßburg und von dort nach Nürnberg; hier ließ er sich 1564 nieder (Abb. 212). Er wurde der Fortsetzer der Illustratorentätigkeit H. Seb. Behams und Virgil Solis' vornehmlich als Holzschnittzeichner für den Verlag Feyerabend in Frankfurt bis an sein im Jahre 1591 erfolgtes Ende. Sein Werk übertrifft das des Stimmer noch bei weitem an Umfang. Biblische Historien-, Jagd-, Trachten-, Wappen-, Kriegsbücher, mit Ammans Zeichnungen geschmückt, gingen fast zu jeder Messe ein (Abb. 213). Seine Zeichnungen

seien auf einem Heuwagen kaum fortzuschaffen gewesen, so erzählt einer von Ammans Schülern dem Sandrart. Mit leichter Hand wirft er seine Zeichnungen hin; ohne viel Gedanken, das einmal angenommene Schema für die Figuren wiederholt sich ständig, Bewegungen und Gebärden sind immer gleich großspurig. Die bauschige, gespreizte und gepuffte Tracht der 60er Jahre wird von ihm noch übertrieben. Durch seine Holzschnitte ist ganz entschieden zu ihrer Verbreitung beigetragen worden. Sein Kunst- und Lehrbüchlein, das eine Zusammenstellung von allegorischen Gestalten, Wappen und Verzierungen enthält, hat ebenfalls den Spätrenaissancestil verbreiten helfen. Kunsthandwerker aller Art haben diese Vorlagen ausgenützt, besonders die Nürnberger Glasmaler. Amman hat auch Entwürfe für Nürnberger Glasmaler geliefert (Abb. 214). Der größte Wert seiner Holzschnitte liegt auf der kulturhistorischen Seite, sie geben ein anschauliches Bild des üppigen, bunt bewegten Treibens in Nürnberg in dieser Epoche. Auch Bildnisse hat er gezeichnet und Radierungen gefertigt. Aus den Niederlanden wanderte im Jahre 1561 Nicolaus Neufchatel als Porträtmaler in Nürnberg ein, der von den Nürnbergern Lucidel genannt wurde. Er ging aus der Schule des Pieter Coecke von Aelst in Antwerpen hervor. Sein Hauptwerk ist das häufiger abgebildete Bildnis des Rechenmeisters und Künstlerbiographen Joh. Neudörfer mit seinem Sohne von 1561 in der Münchner Pinakothek. Neufchatel starb um 1590. Ein Niederländer war auch der Perspektivmaler Nikolaus Juvenell, der um die gleiche Zeit in Nürnberg wirkte. Eben damals erblühte hier eine rege Tätigkeit im Kopieren Dürerscher Bilder; hierin machten sich Hans Hofmann († 1600), Jobst Harrich († 1617), Paul Juvenell, sowie der schon genannte, aus Augsburg stammende kurbayerische Hofmaler Johann Georg Fischer († 1643) einen Namen. Als ein tüchtiger Bildnismaler Nürnbergs, der die Traditionen der heimischen Porträtmalerei, des Pencz und seiner Nachfolger aufrechterhält, ist Lorenz Strauch (1554 bis 1630) tätig gewesen. Bildnisse seiner Hand besitzt das Germanische Museum.



215. Joh. Rottenhammer: „Victoria". Gestochen von Luc. Kilian, 1614

Die urwüchsig volkstümliche Kunst Ammans und Stimmers beschränkt sich doch mehr auf die Illustration und die dekorativen Zweige der Malerei, die eben in den Interessen der breiteren Bevölkerungsschichten wurzeln. Dagegen verdrängt der von den Ausländern ins Land gebrachte akademische Stil seit den 70er Jahren zusehends die nationalen Elemente. Von dem größten Einfluß wurden die Künstler, die am Kaiserhofe wirkten, da die übrigen



216. Anton Mozart: Die Augsburger Künstler überreichen den Kunstschrank. Auschnitt, 1615. Berlin, Kunstgewerbemuseum

Reichsfürsten doch den Ton, der dort herrschte, nachahmten. Bartholomäus Spranger aus Antwerpen, der 1576 zuerst als Dekorateur beim Triumphbogen für Rudolf II. in Wien auftrat, und demnächst des Kaisers Hofmaler wurde, ist an erster Stelle zu nennen. Mit ihm halten die nackten mythologischen Gestalten, die pomphaften und gelehrten Allegorien, die flüssige Form, die überglatte verschmelzende Modellierung, das Pathos ihren Einzug in die oberdeutsche Kunst. Er vertritt das Virtuosen- und Akademikertum, das ganz ähnlich in den Niederlanden selbst, in der Haarlemer Akademie und sonst blühte. Eine ungemein fleißige Schar von Kupferstechern verbreitete seine Gemälde in Vervielfältigungen. Von Frankenthal übte Gillis von Conninxloo seinen Einfluß, namentlich, scheint es, auf die Landschaftsdarstellung. Philipp von Uffenbach, Elsheimers Frankfurter Lehrer, gehört in diesen Kreis und wies seinen Schüler wohl auf die in Rom wirkende niederländische Künstlerkolonie, auf die Landschafter Brill und Breughel hin. In München wirkt der Flame Pieter Candid genannt Witte auf das Kunstleben ein. Die Brüsseler Bildwirkerwerkstatt des P. van Aelst, die Herzog Maximilian berief, schuf nach seinen Kartons mehrere im Nationalmuseum erhaltene Folgen. Überhaupt wird der Hof- oder „Kammermaler" in dieser Zeit der Titelsucht und des Vornehmtums der tonangebende Künstler. Eine Volkskunst, wie es die Gotik im edelsten Sinne des Wortes gewesen war, ist das nicht mehr. Der Hof und die „gebildeten" Kreise heben sich schroff von den breiten Schichten ab. Die humanistische Bildung hat dazu geführt, die geistigen Interessen der gelehrten Gesellschaft von denen des gemeinen Volkes zu scheiden. Das gemeinsame Band des Religiösen findet sich wohl noch in den katholischen Ländern, aber auch der Katholizismus der Gegenreformation trägt viele Charakterzüge der monarchisch-aristokratischen wie auch der römisch-lateinischen, klassischen Bildung an sich. Sein Mittelpunkt ist München.

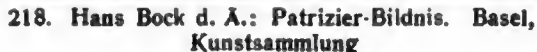
Unter den deutschen Klassizisten der Spätrenaissance ist der berühmteste zu seiner Zeit der auf Seite 476 des zweiten Bandes kurz erwähnte Kölner Joh. von Aachen gewesen, der aber die Hauptzeit seines Lebens in Oberdeutschland verbracht hat (geb. in Köln 1552). Frühzeitig ging er nach Italien, wo er namentlich Tintorettos und Michelangelos Werke studierte; im Jahre 1590 malte er in München eine Reihe religiöser und Porträtbilder für Wilhelm V.; 1592 finden wir ihn bei Rudolf II. in Prag, der ihn noch zweimal nach Italien sandte, um Bilder namentlich von Nacktheiten zu kaufen. Er studierte neben den Hochrenaissancemalern auch die Antike. Das Zeichnen nach antiken Statuen in Italien wird jetzt



217. Joseph Heintz: Diana und Aktäon. Wien, Gemäldegalerie

allgemein beliebt bei den deutschen Malern; es hat sich an den Akademien bis in das 19. Jhh. gehalten und gewiß zu dem kalten plastischen Stil, der vielen deutschen Malern anhaftet, beigetragen. Hochgeehrt vom Kaiser, mit dem Kammermalertitel und dem Adel ausgezeichnet, starb Aachen im Jahre 1615 in Prag. Sein Stil ist dem des Spranger verwandt, der ihn auch persönlich angeregt hat. Zahlreich sind die mythologischen und religiösen Bilder des Malers in den bayerischen und österreichischen Staatssammlungen (Abb. 220). Durch Sadelers, Kilians und anderer Stiche wurden sie verbreitet. Als Hofmaler des Herzogs Wilhelm V. von Bayern ist Christoph Schwarz in München der Hauptlieferant von religiösen Bildern für die Stiftungen des bayerischen Hauses geworden. In der Michaelshofkirche, in Landshut und Ingolstadt, in den Münchner Sammlungen finden sich seine im Helldunkelstil gemalten Altartafeln. In der Porträtmalerei behauptet auch Schwarz einen mehr eigentümlichen Lokalcharakter, was allein das Selbstbildnis des Malers mit seiner Frau in der Pinakothek beweist. Die Richtung Muelichs und Bocksbergers, dessen Schüler Schwarz gewesen ist, zeigt sich noch nachwirkend. Aus der Münchner Schule ging ferner Joh. Rottenhammer hervor (geb. 1564), der in Rom und Venedig studierte, von 1607 bis an seinen Tod 1623 aber in Augsburg malte; neben religiösen Bildern schuf er eine Anzahl mythologischer Tafeln meist kleinen Formats (Putten in Landschaft usw.), in denen er sich schon den Italienern des Frühbarock, dem Albani und Domenichino anschließt. Wie die Niederländer in Rom malte




218. Hans Bock d. Ä.: Patrizier-Bildnis. Basel, Kunstsammlung


219. Hans Bock d. Ä.: Patrizier-Bildnis. Basel, Kunstsammlung

er vielfach auf Kupfer. Seine Landschaften zeigen die Berührung mit Brill und Breughel, ja angeblich sollen diese mehrfach die Hintergründe seiner Bilder gemalt haben. Auch Rottenhammers Bilder sind von Kilian und anderen Meistern gestochen worden. Die Viktoria von 1614 sei als Beispiel derartiger Blätter abgebildet (Abb. 215). Neben Rottenhammer wirkte in Augsburg Matthias Kager, gleichfalls ein Münchner. Geboren 1566 ließ er sich 1604 in Augsburg nieder, wurde 1615 Stadtmaler und starb 1634. Kager malte die Dekorationen des berühmten Goldenen Saales im Augsburger Rathaus, der Meisterschöpfung Elias Holls. Wahrscheinlich geht auch der Entwurf zur Ausstattung des riesigen Saales auf Kager zurück. Den Deckengemälden liegen Zeichnungen Peter Candids zugrunde. Für das Ornament hatte Kager eine besonders glückliche Begabung. Seine Groteskenfolge, von Custodis gestochen, seine Monatsfolge, von Kilian gestochen, sowie die Umrahmungen zu Custodis „Fuggerorum Imagines“ zählen zum Originellsten der deutschen Spätrenaissance-ornamentik. Ein dritter Augsburger Maler Anton Mozart († 1624) war namentlich als Stammbuchmaler tätig. Er hat auch die Bilder für den „Pommerschen Kunstschrank“ im Berliner Kunstgewerbemuseum geliefert. Dieser um 1615 von dem Augsburger Hainhofer für den Herzog von Pommern geschaffene Schrank, das glänzendste Beispiel einer Gruppe verwandter Arbeiten, vereinigte alle hervorragenden Augsburger Kunsthandwerker zu einer Schöpfung, die so recht den Geist der Zeit auf das Kuriose, Gekünstelte, Spielerische, Überladene, Beziehungsreiche ausspricht. Auch Kager und Rottenhammer gingen dem Hainhofer mit Ideen und Zeichnungen beim Ausbau dieser und anderer Prunkschränke zur Hand. Ein Ölbild auf Holz stellt die fingierte Übergabe des Schrankes an den Herzog im Beisein aller beteiligten Augsburger Künstler und Handwerker vor; Mozart selbst mit einem Bild in der Hand steht auf der Treppe rechts (Abb. 216). Die übrigen Ölbilder des Schrankes auf


220. Joh. v. Aachen: Jupiter umarmt Antiope. Wien, Gemäldegalerie

Kupfer zeigen die Elemente usw., mit Landschaften in der Art des Jan Breughel und Paul Bril.

Elsheimer, den wir nun hier nennen müßten, weist doch durch seine wunderbare Lichtbehandlung und die große Form der Landschaft schon auf den Barock hin, weshalb er den späteren Bänden zugewiesen sei. Auch in der Schweiz, vorzüglich in Basel, ist das letzte Drittel des 16. Jhhs. durch ein starkes Vorherrschen der akademisch klassischen Richtung gekennzeichnet. In Basel wirkt Hans Bock d. Ä. aus Zabern, der 1572 in die altberühmte Himmelzunft aufgenommen wird. Er bildet sich an Holbeins Arbeiten und an Stichen der italienischen Meister der Zeit. Das Beste sind wiederum seine Porträts von Baseler Patriziern (Abb. 218, 219), während seine allegorisch-mythologischen Kompositionen — wie die um 1610 zusammen mit seinen Söhnen gemalten Wandgemälde mit der Verleumdung des Apelles, sich über den konventionellen Stil nicht erheben. Am berühmtesten unter den Schweizer Malern dieser Epoche ist Joseph Heintz aus Basel geworden. Auch er bildete sich 1585 bis 1587 in Rom; 1591 wurde er Kaiser Rudolphs Kammermaler. Zu seinen besten Leistungen zählt das Bildnis des Kaisers in der Belvederesammlung in Wien vom Jahre 1594. Ein zweites Mal hielt er sich 1593 in Rom auf, wo er auch nach Antiken zeichnete. Seine Bilder, meist mythologischen Inhalts, sind in den Wiener Sammlungen (Abb. 217). Er starb 1609. Wie im Kunsthandwerk so hat sich Deutschland in der Architektur damals weit kräftiger bewährt als in der Malerei. Das Rathaus in Augsburg und die anderen Bauten des Elias Holl, das Nürnberger Rathaus und der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses bezeugen doch noch einen starken und selbständigen Sinn. Aber auch diese Schöpfungen um 1600 sind nur Anläufe zur Bewältigung der großen Form und zur Überwindung des dekorativen Zuges der Spätrenaissance geblieben. Es hat mehr als 70 Jahre gedauert, ehe, nach den Stürmen des Dreißigjährigen Krieges, der deutsche Genius in der Baukunst und nächstdem in der Bildhauerei den Geist des Barock zu gestalten vermochte. Die Malerei ist nur als Dekoration der Architektur mit den Schwesterkünsten wieder zu beschränkten Ehren gelangt. Niemals hat sie die Höhe der Epoche Dürers, Holbeins, Cranachs, Baldungs und Grünewalds wieder erreicht.

Neuere Literatur zur oberdeutschen Malerei.

Im I. Bande auf Seite 26 befindet sich bereits eine Zusammenstellung der wichtigsten Werke zur Geschichte der deutschen Malerei von Burger. Im nachfolgenden sollen hauptsächlich die speziell auf Oberdeutschland bezüglichen Schriften chronologisch verzeichnet werden. Auf Vollständigkeit wie auf eine Herzählung der Zeitschriftenliteratur ist fast durchgängig verzichtet worden. Eine große Zahl wichtiger Abhandlungen über die oberdeutsche Malerei des 15. und 16. Jhhs. enthalten namentlich das Repertorium für Kunstwissenschaft (seit 1876 erscheinend), das Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Berlin (seit 1880), sowie das Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien (seit 1883); im letzteren namentlich wichtige Literatur zur Kunsttätigkeit des Kaisers Max, des Kaisers Rudolph II., vieles über Dürer (das Fechtbuch usw.). Die Kataloge der Galerien von München, Schleißheim, Augsburg, Stuttgart, Nürnberg, Berlin (großer illustrierter Katalog) und Wien bergen weiter wichtiges Material. Um die Stilkritik haben sich noch außer den unten genannten besonders verdient gemacht: Bayersdorfer, Scheibler und Rieffel, deren Forschungen vielfach im stillen den Katalogen zugute gekommen sind. Zahlreiche Einzelforschungen sind in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte des Verlages Heitz in Straßburg erschienen, von denen nur einige wenige zitiert werden können. Ferner sind als Sammelwerke die Handzeichnungspublikationen der Albertina (Schönbrunner und Meder), des Berliner und Dresdner Kupferstichkabinetts und die anderer deutscher Kabinette (von der Prestelgesellschaft) zu nennen.

Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig, 1843—1845, 2 Bde. Gibt in Form von Reisebriefen die erste stilkritische Behandlung des Themas und stellt eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten zum erstenmal fest; bildet die Grundlage für alle weiteren Forschungen. Die älteren Schriften von Murr für Nürnberg, v. Stetten für Augsburg, Fiorillo, Boisserée usw. werden dadurch vielfach berichtigt.

Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. 1879, 8. Bd. behandelt nur das 15. Jhh. und auch dieses nicht mehr gleichmäßig und vollständig, da den Verfasser während der Arbeit der Tod ereilte, fertiggestellt von Lübke. Die Gesamtcharakteristik und die einzelner Persönlichkeiten meisterhaft. — Alfr. Woltmann, Holbein und seine Zeit. 2. Aufl. Leipzig, 1874—76. (1. Aufl. 1866.) — Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei 1879—1888. 3 Bde. — Friedr. Lippmann, Albrecht Dürer, Zeichnungen. 5 Bde. Berlin 1883—1905. — Max Zimmermann, Hans Mülich und Herzog Albrecht V. von Bayern. München 1885. — Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. Darin folgende hochwichtige Beiträge: 5. Albrecht Dürer und die Grundlagen seiner Kunst. 6. Über Michel Wolgemut. 7. Beiträge zur Geschichte der bayerischen Kunst. 8. Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg. Gust. Hergsell, Talhoffers Fechtbuch aus dem J. 1467. Im Bes. d. Herzogs von Coburg u. Gotha. Prag 1887. — Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888. — Gust. Hergsell, Talhoffers Fechtbuch. Der Gothaer Codex aus dem J. 1443. Prag 1889. — Rob. Vischer, Joh. Strigel und die Seinen. Anz. f. Schweiz. Altertumskunde VI. 1888/89. — Jantischek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. — Max J. Friedländer, Albrecht Altdorfer. Leipzig 1891. — Henry Thode, Die Malerschule vou Nürnberg. Frankfurt 1891. — Gabriel von Térey, Die Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien. Straßburg 1891. — Ulrich Thieme, Hans Leonhard Schäufeleins malerische Tätigkeit. Leipzig 1892. — Donner von Richter, Jerg Ratgeb. Frankfurt a. M. 1892. — K. Koetschau, Barthel Beham und der Meister von Meßkirch. Straßburg 1893. — Berthold Haendke, Die Schweizerische Malerei im 16. Jhh. diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnitts und des Kupferstichs. Aarau 1893. — Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts. Intern. Chalkograph. Gesellsch. 1893. — Gabriel von Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien, Straßburg 1894. — Gabriel von Térey, Die Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien, Straßburg 1896—1900. — Graf Pückler, Martin Schaffner. Straßburg 1899. — Haack, Friedrich Herlin. Straßburg 1900. — Henry Thode, Die Malerei am Mittelrhein im 15. Jhh. und der Meister der Darmstädter Passion. Jahrbuch d. pr. K., 1900, XXI. — Eduard Flechsig, Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt. Leipzig 1900. — Eduard Flechsig, Cranachstudien. Leipzig 1900. — Pauli, Hans Sebald Beham. Straßburg 1901. — Daniel Burckhardt, Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Jhh. (Conrad Witz) in Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. 1901. — A. Stolberg, Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke. Straßburg 1901. — Max J. Friedländer, Hans Multschers Altar von 1437. Jahrbuch d. pr. K. 1901. XXII. — Herm. Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. u. 15. Jhh. Straßburg 1902. Stud. 154. — Ludwig Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe Dürers. Leipzig 1902. — Stiassny, Altsalzburger Tafelbilder. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses 1903. XXIV. — Hampe, Nürnberger Ratsverlässe 1904. — Heinrich Röttinger, Hans Weiditz, der

Petrarcameister. Straßburg 1904. — Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar. Straßburg 1904. — Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905. — Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon, Frauenfeld 1905—1914. — Paul Ganz, Handzeichnungen Schweizerischer Meister. 3 Bände 1905ff. — Robert Bruck, Das Skizzenbuch Dürers in der K. öff. Bibl. zu Dresden. Straßburg 1905. — Valentin Scherer, Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 471 Abb. Klassiker d. K. Stuttgart, 2. Aufl. 1916. — Freund, Wand- und Tafelmalerei der Münchner Kunstzone im Ausgang des Mittelalters. Diss. Darmstadt 1906. — Emil Major, Urs Graf. Ein Beitrag zur Gesch. der Goldschmiedekunst im 16. Jhh. Straßburg 1907. — Riggenbach, Der Maler und Zeichner Wolf Huber. Basel 1907. — Herm. Voß, Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907. — Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907ff. Bisher erschienen bis Band XII, 1916, bis Buchstaben F., enthält zahlreiche wichtige Beiträge über die oberdeutschen Maler von M. J. Friedländer. — Chr. Rauch, Die Trauts. Straßburg 1907. — Buchheit, Die Landshuter Tafelgemälde und der Landshuter Maler Hans Wertinger, gen. Schwabmaler. Leipzig 1907. — H. Braune, Beiträge zur Geschichte der Bodenseeschule, Münchner Jahrbuch 1907. — Fr. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt. Straßburg 1907. — Konrad Lange, Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der bild. Künste zu Stuttgart. Stuttgart 1907. — Karl Voll, Heinz Braune und Hans Buchheit, Katalog der Gemälde des Bayer. Nationalmuseums. München 1908. — Curt Glaser, Hans Holbein d. Ältere. Leipzig 1908. — Gebhardt, Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg 1908. — A. Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipzig 1908. — Paul Ganz, Zwei Schreibbüchlein des Niclaus Manuel Deutsch von Bern. 1909. — Friedrich Wolff, Michael Pacher, I. Tafelband. Berlin 1909. — Katalog der Gemäldesammlung des Germ. Nationalmuseums in Nürnberg, IV. Aufl. 1909. — M. Geisberg, Das Kartenspiel der Kgl. Staats- u. Altertümersammlung in Stuttgart. Straßburg 1910. — Herm. Voß, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Meister der Graphik. Bd. 3. Leipzig 1910. — Hans Semper, Michael und Friedr. Pacher. Ihr Kreis und ihre Nachfolger. Eßlingen 1911. — W. Hes, Ambrosius Holbein. Straßburg 1911. — Stiassny, Studien zur Altsalzburger Malerei. Repertorium 1911. — Jul. Baum, Ulmer Kunst. Stuttgart 1911. — Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1905. — Heinr. Alfred Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1911. — Loßnitzer, Veit Stoß. München 1911. — Paul Ganz, Hans Holbein des Jüngeren Handzeichnungen. Bd. 1—3. 1911. — Bossert u. Storck, Das mittelalterliche Hausbuch. Leipzig 1912. — P. Frankl, Die Glasmalerei des 15. Jhh. in Bayern und Schwaben. Straßburg 1912. — Paul Ganz, Hans Holbein. Klassiker der Kunst. Stuttgart 1912. — Herm. Schmitz, Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin. Mit einer Einführung in die Gesch. der deutschen Glasmalerei. Berlin 1913. — Hans Sauermann, Deutsche Stilisten. Handzeichnungen alter deutscher Meister. München 1914. — Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin 1915. — Julius von Schlosser, Die Wandgemälde aus Schloß Lichtenberg in Tirol. Wien 1916. — Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916. — Karl Schwarz, Augustin Hirschvogel, ein deutscher Meister der Renaissance. Berlin 1917. — Julius Baum, Neue Forschungen über altschwäbische Malerei. Schwäbischer Merkur 1918. Bringt eine Übersicht über die in den letzten Jahren erschienene Spezialforschung über schwäbische Malerei. — Herm. Schmitz, Bildteppiche. Gesch. der Gobelinwirkerei. Berlin 1920.

Berichtigungen und Zusätze.

Auf Seite 547, Zeile 27, muß es Jakobskirche in Rothenburg statt Nördlingen lauten.

Zu Seite 552; der Altar aus Mickhausen bei Münster in der Budapester Galerie trägt eine von Aiguer gefälschte Inschrift. Der Altar ist nach Julius Baum derselben Hand wie ein Altarflügel der Stuttgarter Galerie mit Katharina und den beiden Johannes und der Verkündigung zuzuschreiben, der inschriftlich von Hans und Yvo Strigel herrührt.

Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Baum ist am Blaubeurener Altar (S. 552) auch Bernhard Strigel beteiligt.

Seite 694, Zeile 24/25 lies statt van Aelst: Hans van der Biest.

In einem Teil der Auflage mußte die Holbeinsche Madonna des Bürgermeisters Meyer auf Tafel XXXXIX nach der in der Dresdener Galerie befindlichen späteren Kopie des Originals im Darmstädter Schloß wiedergegeben werden, da die Platte bereits früher hergestellt war. Die Kopie, eine treffliche Arbeit wahrscheinlich von Bartholomäus Sarburgh um 1635, ist äußerlich kenntlich an den höher gerückten Konsolen über den Köpfen der Figuren an den Seiten.

Für ergänzende Mitteilungen und Nachrichten in Bezug auf die drei Bände Deutsche Malerei bin ich jederzeit zu dem besten Dank verpflichtet. H. SCHMITZ.

Namenregister.

N

O

Ortsregister





